

# شعرية القصيدة الرباعية

رباعيات أحمد حلمي عبد الباقي أنموذجا

الدكتور

عبد الله حسن الجبوري





## دار غيداء للنشر والتوزيع

جميع العنايف التجاري - المطابق الأول

خطوي ، 962 7 95667143 +

E-mail: darghidoo@gmail.com

تلاخ العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله

تلفاكس ، 962 6 5353402 +

ص.ب. : 520946 عمان 11152 الأردن





شعرية القصيدة الرباعية

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية ( 2013/7/2525 )

الجمهوري، عبد الله عيسى

لعمري لقد صدقت في رأيي، ويا أستاذ أحمد علمي عبد الباقى أبو نوح، عبد الله حسن الحوري

عنوان: دور علماء النفس والتربية - 2013

— ( )

-( 2013/7/2515 ) 143

الواسطيات / فنر قمری / فنر قائم / فنر قائم / فنر قائم

• تم إعداد بيانات الضريبة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ©  
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

**ISBN 978-9957-572-29-7**

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين محتوياته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل أو خلاف ذلك إلا بموجب إذن من الناشر مكتبة مكتبة.



## وار غيواع للنشر واللوز

مفتی اعظم پاکستان اسلامیہ

— 962 7 95567 143 —

E-mail: [clergado@uic.edu](mailto:clergado@uic.edu)

السلامة العامة - حقوق الملكية - حقوق الإنسان - حقوق المرأة

تلفون: 962 6 5353402

تلفون: 71152 فاكس: 680946

# شعرية القصيدة الرباعية

رباعيات أحمد حلمي عبد الباقي أنموذجاً

الدكتور

عبد الله حسن الجبوري

الطبعة الأولى

2014 م - 1435 هـ



الإهداء

إلى قوافل الأيام...

وواحة الذكريات ولا أستغني...

عبد الله





## الفهرس

9	المقدمة
13	التمهيد
13	مفهوم البيت الشعري:
17	مفهوم الرباعيات:

### الفصل الأول

#### اللغة الشعرية

45	اللغة الشعرية: مهاد نظري
48	المعجم الشعري
63	التكرار
80	الحذف
89	التناص
109	طبيعة اللغة الشعرية

### الفصل الثاني

#### الصورة الشعرية

127	الصورة الشعرية: مهاد نظري
130	مصادر الصورة
142	أنماط الصورة
157	القيمة التعبيرية للصورة

### الفصل الثالث

#### الإيقاع الشعري

173	الإيقاع الشعري: مهاد نظري:
175	الإيقاع الخارجي
189	القافية
206	الإيقاع الداخلي

### الفصل الرابع

#### الرؤية الشعرية

221	الرؤية الشعرية: مهاد نظري:
223	الرؤية الذاتية
234	الرؤية الموضوعية
145	الموقف من الشعر
251	الخاتمة
255	ثبت المصادر والمراجع

## المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله (ﷺ) وعلى آله وصحبه ومن والاه،  
أما بعد...

فإن من دواعي اهتمام هذه الدراسة لنصوص الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي (التي آثرت أن تتخذ لها شكلاً مغايراً عما ألفته القصيدة العربية من هيكلية سواء على صعيد الجليل الذي حاصره الشاعر أو غيره ممن سبقه أو تلاه) هو أهميتها الثابتة من شكل النص القائم على أربعة أبعاد بصرية هي ما نُمثله الرباعية من شكل وما يحمله هذا الشكل من قيم فنية وروائية، لذا سيقوم هذا البحث بعمليات إجرائية على المستويين الفني والموضوعي مستكشفاً الفضاء الحقيقي الذي حرص الشاعر على الوصول إليه، على النحو الذي يُمكننا من استقصاء المعاني الكامنة في نصوص الشاعر والبحث في فلسفة الحياة عن أسئلة لجيب وتحدي واقع الحياة المولم، إذ تركها الشاعر مفتوحة تُشكلها الرؤيات المفتوحة على العديد من التجارب سواء تلك التجارب الشخصية التي عاناها الشاعر أو التي خاضها غيره، ولقد تعمّلنا في تسخير الناهج على النحو الذي يُمكننا من استشراف منطقة النص والوصول إلى منابع ثراء النص، وقد واجهتنا ومنذ الوهلة الأولى لكتابة هذا الكتاب صعوبات عدة أهمها سوء الوضع الأمني الذي آلر بشكل أو بآخر على المشهد المرسوم لهذا العمل.

يقوم هذا الكتاب في تقسيمه على تمهيد وأربعة فصول يتضمّنهما الكتاب، يتطوّر التمهيد على دراسة ظاهرة البيت الشعري بوصفه المكوّن الأصغر والركن لنصوص الشاعر، بل لجميع النصوص التي عرفها الشعر العربي في عصوره المختلفة (باستثناء قصيدة الشعر الحر والقصيدة الثرية اللتين تختلفان عن ذلك لاعتمادهما السطر الشعري كلبنة أساس في بنائهما)، وسيتناول التمهيد أيضاً دراسة ظاهرة الرباعيات من حيث الهيكلية التي خرجت بها إلى الوجود والحدود التي تفصلها عن الفنون الشعرية الملتصقة معها في الشكل.

يسمى الفصل الأول فيه لدراسة اللغة الشعرية (لكونها الأبجدية الأولى التي يقوم عليها فن الشعر وجميع الفنون الكتابية والقولية الأخرى) من خلال خمسة مباحث تهتم بالكشف عن أهم الظواهر الفنية المتعلقة بهذا الجانب، ومنها المعجم الشعري الذي يحرص الشاعر فيه على التأسيس للغة ذات دلالات جديدة، تختلف في التعبير والدلالة عن معانيها الأصلية ولكنها لا تختلف من حيث الجوهر الذي وضعت اللغة لأجله، وسيهتم المبحث الثاني بدراسة التكرار الذي يتناوله المبحث الأول الذي يتخلله الشاعر بوابة تتفتح على آليات ترسيخ المعاني في ذهن المتلقي من خلال تركها لإشارات لغوية وعلى مسافات متباعدة، والحذف الذي يهيمن على مساحة كافية من الديوان توخّله لاحتلال جزء مهم من الدراسة التي سيقوم بفحصها المبحث الثالث، ويكشف المبحث الرابع عن التناص وأهميته بوصفه ظاهرة تقيم بناءها على ثقافات الغير وتتفاعل معها عبر تواصل تختلف مستوياته حسب طبيعة التعامل مع التصور الرافدة، وستتحدث المبحث الخامس عن طبيعة اللغة الشعرية التي ستبين مدى اجتهاد الشاعر وبخسه عن مكونات القراء بين دهاليز اللغة قابضاً على كل ما يبعث في النص من منجز فني.

ويستأنى للفصل الثاني أن يشير تساؤلات عدة تتعلق بالصورة الشعرية التي ستستلهمها الدراسة على ثلاثة مباحث، يؤسس المبحث الأول لفعالياته الخاصة للكشف عن المصادر التي استقى الشاعر منها صوره في دراسة معمقة لأهم هذه المصادر، التي تكشف أسرارها التصور الشعرية الواردة في ديوان الشاعر، ولعل أهم هذه المصادر وأكثرها شيوعاً في الديوان هو المصدر التراثي، ثم يليه المصدر الديني الذي يهيمن على مناطق شاسعة من الديوان، ثم يأتي بعده المصدر الذاتي، ولعل ذلك لا يمنع من أن يكون للصورة مصدر واقعي تتكوى عليه، وهو ما يتناوله المصدر الرابع من مصادر الصورة، ويرسم المبحث الثاني الإطار العام لأهم أنماط الصورة التي يركز عليها الشاعر كالتشط الحسيني الذي يلجأ الشاعر فيه على الحاستين البصرية والسمعية، والنمطين الكلي والجزمي اللذين يؤكدان على عنصر التلاقح بين التصور الشعرية بما يصنع نوعاً من الوحدة العضوية لمجمل رباعيات الشاعر التي جاء بها الديوان، والتطين المتحرك والثابت اللذين

يكشفان عن عمق الصورة وحيويتها، ثم يأتي البحث الثالث ليتحدث عن القيم التعبيرية للصورة بما فيها من جوانب فنية فيجيب هذا البحث عن العديد من الأسئلة الضمنية ليحدد بذلك واقعاً ومستوى معيناً لصور الشاعر التي وصلت إليه.

يتجه الفصل الثالث لدراسة الإيقاع الشعري بما يحتويه من قيم فنية تنتظم في ثلاثة مباحث، يتناول البحث الأول منها دراسة الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار) الذي يحيط النص، وستوزع فيه الأوزان الشعرية حسب نسبة انتشارها في الديوان التي جاءت ضمن إحصائية دقيقة لهذه الأوزان ونسب ورودها عند الشاعر، كما أن هذا البحث سيتناول كذلك ظاهرة القديور حسب مفهومها القديم باعتبار أن هذا البحث قائم على الرباعيات، التي تتخذ بالشكل التقليدي للبيت الشعري، ويتسنى لهذا البحث كذلك أن يتناول عدداً من الخروقات والخروقات الوزنية التي وقع فيها الشاعر وربما يكون مقتصداً في ذلك لغاية فنية أو مضمونية وهو ما يبرز له القيام بهذا الفصل، ويأتي للبحث الثاني ليتناول القافية وأثرها الصوتي والدلالي على مجمل مسارات النص الشعري، وأثر ذلك جميعه على نفسية الشاعر، وجاءت كذلك ضمن إحصائية دقيقة ونسب مئوية هي أقرب ما تكون إلى الواقع المشاهد في الديوان، ثم يتدخل البحث الثالث ليتناول أهم المستويات الإيقاعية الداخلية للكلمة وأثر ذلك على المستوى الإيقاعي العام للنص الشعري، وأول هذه المستويات هي التقفية الداخلية التي تشكل إيقاعاً خاصاً يثري الإيقاع الداخلي للنص الشعري، ثم يليه التكرار الداخلي، وهذا التكرار يختلف عن التكرار الذي تناولناه في فصل اللغة من حيث القيمة الصوتية التي يمنحها للنص على عكس الترتيب الأول الذي يقدم قيمة دلالية، هذا على مستوى الكلمة أما عن مستوى الحروف بوصفها الوحدة الأساسية الرئيسة للغة فيتناولها التجمع الصوتي الذي يأتي أخيراً في هذا البحث.

يتحرى الفصل الرابع عن الرويات الشعرية التي يختفي بها النص فتشكل دراستها عبر ثلاثة مباحث، يهدف البحث الأول لدراسة الرويات الذاتية التي يتميز فيها الشاعر عن غيره ولعلّه هنا لديه العديد من الأسباب التي تفرض نفسها لتشكل بالتالي هذه النمطية المتميزة من الرويات، ثم يأتي البحث الثاني ليتناول النصف الآخر من الرويات

ونعني به الرؤية الموضوعية التي يلتقي بها الشاعر مع غيره، التي تفرض وجودها بفعل منطقيتها المفعمة، ويأتي المبحث الثالث ليحدد موقف الشاعر من الشعر بجميع أنظمتها وقوانينه المحددة لطبيعته، التي تضمنتها عددٌ من التصوص الشعرية الماثلة في ديوان الشاعر.

ثم تأتي الخاتمة مُحتملة بأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة عبر تمهيدها وفصولها الأربعة، وأخيراً يأتي ثبت المصادر والمراجع التي رجع إليها الطالب في توثيق آرائه، ومن بين أهم المصادر التي رجعنا إليها هو ديوان الشاعر وكتايب عضوية الأداة الشعرية وكتاب القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية للأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد، وكتاب خصائص الحروف العربية ومعانيها لحسن عباس، وكتاب ظواهر فنية في الشعر العربي الحديث لعلاء الدين رمضان السيد، وكتاب حداثة النص الشعري: دراسات نقدية للدكتور علي جعفر العلاق، وكتاب قضايا الشعر المعاصر لتأذك الملائكة، وكتاب اللغة الشعرية: دراسة في شعر حيد سعيد لمحمد الكوثني، وكتاب معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة للدكتور سعيد علوش، وكتاب وهج العتقاء لتامر خلف السوداني وعددٌ آخر من المصادر الأدبية الحديثة التي ترتبط بشكلٍ أو بآخر في عمق العمل النقدي لهذا الموضوع.

والله الحمد والمنة أولاً وآخرأ

## التمهيد

### البيت الشعري والرباعيات

#### أولاً: مفهوم البيت الشعري:

إن مفهوم بيت الشعر التقليدي - بعد استبعاد المفهوم الحديث لهذا المصطلح على اعتبار أن هذه الدراسة قائمة على الرباعيات التي تعتمد في بنائها على المفهوم القديم للمصطلح -، يتأسس على بنية ثنائية ((جاءت استجابة لطبيعة العصر، بل لطبيعة نظرة الإنسان القديم للكون المتشكّل من ازدواجية لكل المخلوقات التي تتكون من عنصرين اثنين، فقد وجد هذا الإنسان حين ظهر للوجود أمام مفارقات الحياة الطبيعية في كل شيء يحيط به، حتى إنه أصبح ينظر للأشياء نظرة ثنائية بدءاً من تكوينه العضوي الذي يمثل الانسجام التام بين شطرين))<sup>(1)</sup>، ولعلّ هذا الانسجام بين الأشياء المتوازنة التي تجمعها وحدة شاملة دعّت الإنسان إلى رؤية الأشياء وتنظيمها وفق مرتسم بصري وذهني منسجم، وهذا جاء من خلال تأمله في ما يحيط به من ظواهر طبيعية وكونية، ورؤية ما فيها من ازدواجية، في خلقها، مما جعل ذلك ينعكس على تفكيره فتمثل في إبداعه الفني<sup>(2)</sup>، وهو ممّا قاده بالتالي إلى تقسيم البيت الشعري إلى شطرين متساويين من حيث التشاكل والتماثل، وستوضح ذلك بالمرسم الآتي:



إذ يمثل الخط الأفقي الأول بنية الشطر الأول، بينما يمثل الخط الأفقي الثاني بنية الشطر الثاني، وهو ما يؤدي بالتالي إلى أن:

(1) الجمالية في الفكر العربي، د عبد القادر فيلوح: 38.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 38.



## بنية الشطر الأول = بنية الشطر الثاني

وهنا نلاحظ وجود تشابه وتساو بين الشطر الأول والثاني من البيت الشعري، وعلى وفق هذا المنظور فإن البيت الشعري يشكل ثنائية في مفهومه التركيبي، وكما له على وفق هذه الرؤية يجب أن يقوم على التماثل والتعادل والتكامل بين شطرين كاملين متوازنين إيقاعياً<sup>(1)</sup>، وعلى هذا فإنه يمكننا القول إن البيت الشعري هو عبارة عن ((الوحدة التي تتابع ويتكون من مجموعها بناء القصيدة، وهذه الوحدة في فرديتها كلام تام، يتألف من أجزاء وينتهي بقافية))<sup>(2)</sup>، وتقسّم هذه الأجزاء على قسمين: يسمى الأول صدرأ، والثاني عجزأ، وهما مصراعاً البيت، ويعرفان بالشطرين أيضاً.

ولما كانت حياة الإنسان القديم وعيظه حياة بدائية لا تعقيد فيها لذا فإنه اتجه في تسمية وتقسيم هذا الابتكار (البيت الشعري) إلى ما يحيطه من أشياء، ونظراً لوجود أوجه للشبه بين بيت الشعر والخباء من حيث كونهما يحويان حياة الإنسان، بل ويضمنان بين دفتيهما تاريخه، لذا نغمد كثيراً من المصطلحات الشعرية مستقاة من الخباء كالولد، والعمود، والحنين، والطبي والترفيل والتذليل، وسواها<sup>(3)</sup> ففكر ذلك الإنسان أن ((البيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطيع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الذرية، وساكنته المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريف والقوالي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخية، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فلأنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغني عنها))<sup>(4)</sup> والشاعر القديم بعمله هذا ((يكون

(1) ينظر: وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، د. سعد الدين كليب: 36.

(2) العروض بين التنظير والتطبيق، د. محمد الكاشف - د. أحمد هريدي - د. محمد عامر: 18.

(3) ينظر: فضاء البيت الشعري، جلد الجبار داود البصري: 9، وينظر: معجم النقد العربي القديم، د. أحمد

مطلوب: 280.

(4) العملة في محاسن الشعر وآدابه ونقد، ابن رشيق القيرواني، الأزدي، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد

عبي الدين عبد الحميد: 1 / 121.

قد هندس بيت الشعري من النظم وفق أبعاد بيت الشعري من الوير فنسخ بذلك دوال نموذج العروضي تبعاً لمذلولاتها التي رافقت غزون غياله البصري<sup>(1)</sup>.

إن هذه الرؤية الفنية البدائية هي رؤية صحيحة ومنطقية ذلك أن البيت الشعري إنما سمي بيتاً ((تشبيهاً له بالحجاء لأنه قابل لاحتواء الإنسان وأثاقه وأفراحه وأحزانه...))<sup>(2)</sup>، ولعل هذا التقابل الدلالي بين البيت (الجزائي) والبيت (الحقيقي) مستبط من ((ارتباط العروض والضرب من نهاية كل شطر في البيت من الشعر بوصفهما يعكسان تواجد القائمتين الموضوعتين بالتناسب في وسط الحجاب، فكانت نسبة بعدهما في السمع تماثل نسبة بعدهما المادي في النظر، كل ذلك في نسق محكم وانسجام ازدواجي تستجيب له النفس طواعية دون عناء أو تكلف))<sup>(3)</sup> وهو ما يؤيد كونه يمثل شكلاً صوتياً متكرراً<sup>(4)</sup> لا يمكن توقفه إلا في أماكن وأزمنة محددة.

وهنا علينا القول أن شكل البيت الشعري الذي يصف بالتوازن والتماثل والتساوي لا يبقى على وتيرة واحدة في جميع البحور الشعرية، وإنما يأتي على وفق ما يتطلبه المعنى الذي يريد الشاعر البوح به، فهو في المزج والمضارع غيره في الكامل والسريع، غيره في المقارب والبسيط، غيره في باقي الأوزان الشعرية، إذ نجد تكوين بحري المزج والمضارع من تفعيلتين، بينما نجد الكامل والسريع ثلاث تفعيلات، وأربع تفعيلات بالنسبة للمقارب والبسيط.

ولعل هناك من يسأل: هل للبيت الشعري قوانين تحكمه؟ والجواب على ذلك: نعم، إذ لابد للبيت الشعري من ((قوانين تتحكم فيه من وحدة البيت وتقسيمه إلى

(1) الجمالية في الفكر العربي: 40.

(2) فضاء البيت الشعري: 9.

(3) الجمالية في الفكر العربي: 39.

(4) ينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل: 390.

شطين، واعتماده لإيقاعاً معيناً وقافية واحدة<sup>(1)</sup>، فهو بمثابة سياج فني للقصيدة ولا بد أن تكون له ضوابط وحدود لذلك كان قوامه الوزن وقوام كل وزن تفعيلاته سواء أتمثلت أم اختلفت، وفي خدمة هذا السبيل كان من معايير الشعر اتحاد قوافيه وانشطار آياته إلى مصرعين يواكب الإلهام الإبداعي عند الإفشاء بالشعر ولكنه يسيطر مسلك التابع الإيقاعي والتوالي النغمي<sup>(2)</sup>، وعلى هذا فإن أهم هذه القوانين التي تضبط البيت الشعري هو الوزن، الذي ينظم البيت ويجعله فحماً وموئناً غير قابل للانتهاك، وثاني هذه الشروط هو انتهاء بقافية تكون ثابتة وموحدة لقوافي الأبيات التي تليها في سبيل أن تخرج القصيدة التي تحوي هذا البيت على أحسن ما تكون، والشرط الثالث هو الازدواجية والثبات في تقسيمه (أي كونه ينشطر على قسمين)، ورابع هذه الشروط وهو أهمها استقلالية البيت عن غيره من أبيات القصيدة، إذ ((ينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده))<sup>(3)</sup>.

إن ما سبق من كلام هو ما يُمثل نظرة النقاد العرب القدماء إذ ((كانوا يعدون البيت وحدة قائمة برأسها، مكثفة بنفسها عن غيرها))<sup>(4)</sup>، وظلت هذه الوحدة ولمدة طويلة من الزمن ((مقياساً للجودة والإتقان في الصناعة والجمال في الصورة والمعنى وأكثرها تأثيراً في نفوس الخلقين، وتجلت هذه الوحدة في مظاهر مختلفة، ولكنها تنطلق من البيت المفرد وتعود إليه))<sup>(5)</sup>، فكان على الشاعر أن يحرص على إعطاء معنى كامل مستقل في إفادته عن لفادة الأبيات الأخرى، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر

(1) الشعر ومفاهيم المرحلة (حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة)، مجموعة من بحوث مهرجان المريد الشعري السادس ببغداد بحث بعنوان: في جدل الحداثة الشعرية - نموذج لقاصد - د عبد السلام المسلي: 40.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 17.

(3) وحدة القصيدة بين أرسطو والنقاد العرب القدماء، د خليل اللومي: 63.

(4) الإيقاع في الشعر الحديث في العراق، ثامر عبد المجيد ناجي العلوي (رسالة ماجستير): 121.

(5) وحدة القصيدة بين أرسطو والنقاد العرب القدماء: 60.

كذلك<sup>(1)</sup>، ولهم جرأ حتى نهاية القصيدة، ولعل الرباعية التي تحدثت عنها تختلف في ذلك إذ أن الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي يضيف في البيت الثاني معنىً جليداً أو مكملًا لمعنى البيت الأول، فثمة رابط بين البيتين لأنهما يحدّدان وحدة تعبيرية واحدة، وعلى هذا فإنه يمكننا أن نعد البيت الشعري ((الوحدة البنائية التي تمثل صرح الشعر وتحدد هويته الإيقاعية))<sup>(2)</sup> فضلاً عن الدلالية، فهو الركن البنائي في هوية الشعر من حيث هو حدث منطوق وسموع، أو لنقل إن أدائية الشعر الخليلي لا يتحدد جوهرها إلا في نطاق البيت لأنه اللبنة المتجانسة في بناء صرح القصيدة، وهو بذلك وحدته الإيقاعية لمن يتلو الشعر، وهو أيضاً وحدتها النغمية لمن يصغي إلى تلاوته.

البيت على هذا الأساس حيزٌ مقطعي من حيث هو سلسلة من الكلام الملفوظ ولكنه في حقيقته الفنية فضاء صوتي يستحيل إلى فضاء موسيقي<sup>(3)</sup>، وعلى هذا الأساس فالبيت كيان مستقل بنفسه، ولا يهم ارتباطه بالقصيدة أو عدم ارتباطه، فهو قائم بذاته<sup>(4)</sup> أما عن رأينا فقد اعتمدنا وجوب ارتباط البيت الشعري باعتباره جزءاً مهماً وفعالاً في القصيدة الشعرية العربية ولا يمكن بشكل من الأشكال استغلاله عن باقي الأجزاء.

## ثانياً: مفهوم الرباعيات:

لا شك في أن المتبحر للتجربة الشعرية العربية يدرك حتماً تمايز الأشكال والأنواع التي تقوّل عليها الشعر العربي منذ ولادته وإلى يومنا هذا، فقد تعددت هذه الأشكال بتعدد أنماط الحياة وأساليب التفكير، ذلك ((أن الأشكال والطرائق الأدبية بردقات تسجل تأثير الفكر ويتبني لها أن تتغير عندما تتغير أساليب التفكير))<sup>(5)</sup>، ومن بين هذه

(1) ينظر: المصدر نفسه: 63 - 64.

(2) الشعر ومتغيرات للرحلة: 16.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 17.

(4) ينظر: تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة د. عبد الله محمد الغلامي: 101.

(5) اللغة في الأدب الحديث (للحداثة والتجريب)، جاكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف - عزيز عمتويل: 162.

الأشكال التي تخضعت عنها عملية التطور الشعرية (الرباعيات) التي كثر الجدل حولها، فما ((من فن اشتمت حوله الآراء، وتضاربت الأفكار، واختلف الدارسون عليه، كالرباعيات))<sup>(1)</sup>، وستعرض هذه الاختلافات في الصفحات اللاحقة - إن شاء الله تعالى -

إبتداءً علينا القول إن فن الرباعيات يُعدّ أحد الأشكال الشعرية التي تطورت عن القصيدة العربية القديمة<sup>(2)</sup>، وقد ورد تعريفها في كثير من المصادر العربية على أنها: جمع كلمة رباعية، التي تنطوي في مفهومها الخاص على ((منظومة شعرية تتألف من وحدات، كل وحدة منها أربعة أشطر تستقل بقافيتهما))<sup>(3)</sup>، ويحدد الشطر ((الأول والثاني والرابع في القافية وقد يتحد مع تلك الشطور الشطر الثالث في القافية وقد يختلف))<sup>(4)</sup>، ويمكن أن يعتمد الشاعر إلى جمع العديد من الرباعيات ويجعلها في قصيدة فتكون حينئذ عبارة عن مقطوعات كل واحدة من أربعة أشطر، يكون الروي واحداً في الأولى، ثم يكرر في الشطر الرابع من المقطوعات الأخرى<sup>(5)</sup>.

وعلى هذا الأساس فإن هذا الشكل الشعري يشير إلى نوع من التجانس والتآلف بين أجزائه، وهو يُشبه كثيراً التجانس الذي وجدناه بين أجزاء البيت الشعري، من حيث وجود عناصر متقابلة تكاد أن تكون متطابقة، وكما هو مبين بالمرسم الآتي:

(1) الرباعيات فن عربي النشأ، لد عباس مصطفى الصلحي، مجلة المورد المجلد 25 العددان 3-4، 1418 هـ -

1997 م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 49.

(2) ينظر: دبراني، أحمد حلمي عبد الباقي، إحداد وتقديم إبراهيم نصر الله: 14.

(3) للمعجم الوسيط، مجموعة من التخصصين: 1 / 324.

(4) تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (الشم)، د شوقي ضيف: 6 / 129.

(5) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، د محمد علي الشرايكة - د أنور أبو سويلم: 118.

صدر البيت الأول = عجز البيت الأول



صدر البيت الثاني = عجز البيت الثاني

عما يتبع عنه بالتالي أن:-

البيت الأول = البيت الثاني

أو كما هو ممثل بالشكل الآتي:



إذ تمثل الصفوف (الخطوط الأفقية) طول الأسطر الأربعة أو يقي الشعر التي  
تؤلف بمجموعهما هيكل الرباعية، بينما تمثل الأعمدة (الخطوط العمودية) نهاية المصراع  
من البيت (صدر البيت أو عجزه) عما يؤكد لنا بالتالي ما ذهبنا إليه من وجود تجانس بين  
أجزاء الرباعية، وهذا التجانس الحاصل بين أجزائها يقودنا إلى اكتشاف نوع من التآلف  
كان الشاعر منشغلاً في البحث عنه مع الحياة في غضم كفاحه المستمر للبحث عن  
وجوده وكيانه - هذا إذا وضعنا بعين الاحبار الشعراء الذين أخلصوا لقن الرباعيات  
ك (أحمد حلمي)<sup>(1)</sup> الذي تقوم على شعره هذه الدراسة - والذي يحفل شعره بها، بل

(1) أحمد حلمي عبد الباقي: مجاهد من رجال السياسة الوطنية والاقتصاد ولد في صيدا ببلتان عام 1882 م من  
أسرة فلسطينية، نشأ في فلسطين وتلقى علومه في مدينتي نابلس وطولكرم، تقل في وظائف مالية عدة  
في سورية والعراق، وشهد مع الجيش التركي وقعة (كوت العمارة) ضد البريطانيين عام 1916 م، وفيها  
أبلى بلاءً حسناً، حيث أقر الجزال البريطاني تاونسند وأركان حرب، أمين مديرًا للمالية ثم وزيرًا لها في  
العهد الفيصلي، بل مشق، وتعين أيضاً وزيراً للمالية في بده إمارة شرقية الأردن (للمملكة الأردنية  
الحاشية) وتركها فيما بعد عائداً إلى القدس، فأسس فيها البنك العربي مشاركاً صهره عبد الحميد شومان،  
ثم انخفا وأصبح البنك لصهره، وأقام هو بنك الأمة العربية لمقاومة تسرب الأراضي العربية إلى اليهود

ويجعلها قالباً شعرياً أليفاً يودعه هموم نفسه وتجاربه التي تكاد هي الأخرى أن تكون متكلفة تماماً مع هذا الفن الشعري، وهذا مما يقودنا إلى التساؤل عن سبب ميل الشاعر إلى القصائد القصيرة (الرباعيات) الذي بدأ بممارستها كفعل كتابي منذ ثلاثينات القرن الماضي تقريباً واستمر على هذا المتوال حتى رحيله<sup>(1)</sup>، واجتاعه عن القصائد الطويلة (المطولات) على الرغم من طغيان هذا النموذج - المطولات - في الشعر العربي، وعلينا هنا أن نُشير إلى أن المطولات بصفة عامة ((تحتاج إلى تدفق الطاقة الشعرية، وإلى أن يكون هناك شيء عند الشاعر يريد أن يقوله، وإلى السيطرة على الأدوات الفنية ومرونتها))<sup>(2)</sup>، على عكس القصائد القصيرة ((التي تتلامح مع نزعة العربي التي تشكّلها في أغلب العصور روح الضرد والارتجال))<sup>(3)</sup>.

إنّ المطلع على دواوين الشعر العربي في مختلف عصوره سيجد أن القصائد القصيرة - المقطعات وأشباهاها - تختلف عن القصائد الطويلة من حيث بنيتها القائمة

احتله الإنكليز في جزيرة سيشل سنة 1938 م وعاد إلى القدس فكان حاكمها العسكري أيام الغزو الصهيوني لها، قد جمع قلولاً من بقي في القدس، جنوباً ومدنيتين وطلع عنها الأبطال، قد وضع عشرين ألفاً =

من اليهود ممن كانوا في القدس وهائن لديه وكان من المحتمل أن يلعب هذا الموقف دوراً في تطور أحداث فلسطين والقضية الفلسطينية لولا خدمة المهلة الأولى، وتكاد أن تكون مشاركة أحمد حلمي في الدفاع عن القدس في سياق حرب 1948 م تمثل الفصل الأكثر إثارة في سيرة الرجل ولقاءً لأنظار الساسة العرب، ولما تألفت جامعة الدول العربية أختير أحمد حلمي رئيساً لحكومة عموم فلسطين سنة 1948 م فانتقل أحمد حلمي إلى القاهرة واستمر في هذا المنصب إلى أن توفي في سوق الغرب بليتان مصطفاً سنة 1963 م، ونقل جثمانه إنفاذاً لوصيته إلى الحرم القدسي. ينظر: الأعلام، غير الدين الزركلي: 1 / 118 - 119، وموسوعة أعلام العرب، لجنة من الباحثين: 1 / 40 - 41، ديواني، أحمد حلمي عبد الباقي، إعداد وتقديم: إبراهيم نصر الله: 7 - 11.

(1) ينظر: ديواني: 14.

(2) قضايا حول الشعر، د. جيه بلوي: 1 / 217.

(3) قضايا حول الشعر: 1 / 217.

على تكرار الكثير من الأفكار، مما يجعلها غير محتاجة إلى جهد كبير في التعبير عن هموم النفس وتطلعاتها بشكل يجعلها تحقق الكثير من التجزئات الفنية وللوضوح في آن واحد<sup>(1)</sup> وهنا يكمن السر وراء اهتمام الشاعر بالرباعيات، فالشاعر وهو بصدد التعبير عن تجربته يحاول أن يحقق أمرين معاً: ((ملاءمة الشكل للمضمون المراد التعبير عنه، وملاءمة هذا الشكل لما هو مألوف أو معروف في ذهن القارئ))<sup>(2)</sup>، أو بعبارة أخرى ((أن على الشاعر أن يجد الشكل الأمثل لاستيعاب مضمونه، والأكثر تأثيراً في قارئه))<sup>(3)</sup>، فكانت الرباعيات واحدة من النماذج التي سال إليها العديد من الشعراء على مختلف العصور، وهذا الكلام بطبيعة الحال ينطبق على أغلب الشعراء؛ إلا أنه لا ينطبق جميعه على الشاعر أحمد حلمي الذي لم يكن ليبحث عن متلقٍ واعٍ يهتم بتجاربه الحياتية - إلا إذا كان هذا بعد رحيله -، فهو لم ينشر أية رباعية من شعره في أية وسيلة من الوسائل الإعلامية التي كانت متوافرة في عصره، ولعل عدم نشره هذا هو ((الذي يثبت أن القصيدة لديه كانت فعلاً روحياً، يحلّ فيها وتحلّ فيه أو يساكنها وتسكنه، ليكون هو بالتالي نافذتها على العالم وتكون هي فضاء حله الروحي ما دام حياً))<sup>(4)</sup>، ومن هنا نستطيع القول إن اختياره لهذا الفن وإخلاصه له ((هو في الحقيقة اختيار الحاضنة القادرة على استيعاب هموم الروح وأشواقها))<sup>(5)</sup>، ولا سيما إذا أدركنا أن كل رباعية يمكن أن تختص بمعنى خاص بها<sup>(6)</sup>.

- (1) ينظر: لصفة الحيام في الرباعيات (بين الوجود والعلم وبين الزهد والتصرف)، د. حسين جمعة، مجلة الكاتب العربي، العدد 65 - 66، السنة الحادية والعشرون، تموز - كانون الأول 2004، دمشق: 42.
- (2) الأصابع في موائد الشعر، ((مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة))، حاتم الصكر: 104.
- (3) المصدر نفسه: 104.
- (4) ديوانه: 17 - 18.
- (5) المصدر نفسه: 14.
- (6) ينظر: دراسات في اللغة والشعر والنثر القلاوي، د. محمد وصفي أبو منقلي: 1 / 123، وينظر: عمر الحيام الحكيم الرياضي الفلكي التيسايوري، أحمد محمد الصراف: 100.



إن الظروف القاسية التي عاناها الشاعر أحمد حلمي من تقي واعتقال وألم وما جرى على بلاده (فلسطين) التي أصبحت مباحة لكل من هب ودب من اليهود، جعلته يحث ويأصرار عن شكل آخر مغاير للواقع أو بمعنى آخر تغيير الواقع بكل تجلياته ومنه الشعر الذي رافقه على امتداد مساحة عمره الزمنية، وعلى الرغم من كتابته لعدد من القصائد الطويلة نسبياً إلا أن أهميتها تنقلص أمام هذا الكم الهائل من الرباعيات التي تركها لنا في ديوان ضخم ضمّ 2032 رباعية، ومن هذه الزاوية - أي الشكل ومشاغلة الشاعر لهذا الفن - وحجم ما تركه لنا، فإنه يمكننا النظر إلى تجربته ((باعتبارها واحدة من أهم تنوعات القصيدة الفلسطينية وأكثرها غنىً وسعياً وراء تلمّس آفاق مغايرة في الروح البشرية، بتقاطعها مع المناخ العام للقضية الفلسطينية))<sup>(1)</sup>، وهنا لابد من القول إن وراء كل أثر شعري رغبة في البوح، وهذا البوح قد يكون فردياً مرتبطاً بالشاعر، كضد ذي أحلام ومشاريع شخصية، وقد يكون عاماً متعلقاً بالناس، كمجموعة ذات أحلام مشتركة وبعيدة<sup>(2)</sup>، والشاعر في هذه الرباعيات متعلّق بالثام أكثر من تعلّقه بنفسه، وسنوضح في الصفحات اللاحقة هذه المسألة.

إن ممارسة أحمد حلمي لهذه التجربة الشعرية ((تشكل في الحقيقة ملاذاً للروح، وعجائزاً لواقع مر وتعبيراً عن وعي حاد تخلّق في خضم الصراع الفلسطيني مع الاستعمار الإنجليزي والهجرة الصهيونية على فلسطين. هذا الوعي الذي بحث عن فسحة يمكن أن تخفف من سطوة الواقع وقسوته فلم يجد أكثر إخلاصاً له من هذا الشكل الفني))<sup>(3)</sup>.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما أصل الرباعيات؟ ومتى نشأت؟ وهل كان نشوؤها حرياً خالصاً؟ أم بتأثير أجنبي آخر؟ أم أنها فن أجنبي بحث؟.

إن الإجابة على هذه التساؤلات تستدعي منا العودة تاريخياً إلى تلك المصادر والمراجع التي تناولت هذا الفن بشيء من الجدية والمسؤولية التاريخية، على أن ذلك لا

(1) ديواني: 12.

(2) ينظر: ملكة الفجر: دراسات نقدية، علي جعفر العلاق: 16.

(3) ديواني: 14.

منعنا من الاطلاع على المراجع الأخرى التي أهتمت هذا الجانب، كما أن الأمر يتطلب منا التمييز بين فن الرباعيات وبين الفنون الشعرية التي تلتقي مع الرباعيات في بعض الأمور، وأهم هذه الأمور هو الشكل - كونها تلتقي مع بعضها البعض في هذا الجانب -.

عوداً على يده نقول إن الرباعيات هي في بنيتها الشكلية عبارة عن ((أربعة شطور تُولف يَتين))<sup>(1)</sup>، والحال هذه تنطبق على عدد غير قليل من الفنون الشعرية التي عُرِفَت منذ العصر العباسي ثم تَوَسَّع استخدامها في العصور التي تلت احتلال بغداد على يد التتر وهي التي تسمى بالفنون الشعرية، وأشهر هذه الفنون هي (الدوبيت، الكان وكان، الزجل، المواليا، القوما)، وسنبداً بالحديث هنا عن هذه الفنون أولاً ومن ثم نعود إلى الحديث عن الرباعيات كي نستطيع التوصل إلى الأمور التي تلتقي الرباعيات معها والأمر الذي يختلف عنها.

## الفنون الشعرية : تعريفها وتاريخها..

### 1. الدوبيت:

بعد الدوبيت أحد الفنون الشعرية التي استُحدثت في العصر العباسي<sup>(2)</sup>، ومن الباحثين مَنْ ينسب فضل اختراعه إلى الفرس مستنداً على ذلك من دلالة المصطلح، على اعتبار ((أن لفظة دوبيت المكونة من مقطعين ليست عربية بل فارسية وبيت كلمة عربية مستخدمة عند الفرس))<sup>(3)</sup>، ولعلّ هذا من الغلط الذي وقع فيه هؤلاء الباحثين إذ أن كلمة بيت وإن كانت مستخدمة عند الفرس إلا أن ذلك لا ينفي عروبته، وأكد قسم

(1) تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (السلام): 6 / 129.

(2) ينظر: معجم النقد العربي القديم: 482.

(3) الجليلي في العروض دراسات تقليدية، علي حيد خضر: 65، وينظر: فن التصنيع الشعري والثقافة، د. صفاء خلوصي: 291، دائرة المعارف الإسلامية، قلها إلى العربية عماد ثابت الفتحي - أحمد الشتاوي - إبراهيم زكي خورشيد - عبد الحميد يونس: 10 / 30، موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: 216، موسيقا الشعر العربي، محمود فاقوري: 192.

من الباحثين على ((أن الدويث ظهر بين الناطقين بالفارسية في غزيرين في الأنحاء الشرقية من إيران، التي تقع على الحدود الهندية))<sup>(1)</sup>، وعاصر ظهوره في اللغة الفارسية في نحو ثمانينات القرن الثالث الهجري<sup>(2)</sup> بينما كان ظهور الدويث العربي ظهوراً صريحاً على يد محمد بن إبراهيم البخارزي<sup>(3)</sup>، على أن بعض الباحثين من أكد أن شعراء الصوفية قد سبقوه إلى النظم في هذا الفن في بغداد نفسها<sup>(4)</sup>.

ذكر بعض الباحثين أن اسم الدويث مشتق من ((لفظ فارسي معناه اليتان، وقد سماه العرب باسم (الرباعي) لأنه مؤلف من أربعة مصارع، وسُموا الواحدة منه رباعية، يراعى في الأول والثاني والرابع منها على الأقل قافية واحدة))<sup>(5)</sup>، وتذهب بعض المصادر التي تحدثت عن الدويث الفارسي أن حذاق الملحونات (أي الشعر الملحن بالموسيقى) أطلقوا اسم ترانة على الملحونة من نماذج هذا الفن، واسم الدويثي على غير الملحونة منها، لأنه لا يتألف إلا من بيتين اثنين من الشعر<sup>(6)</sup>، بينما ذهب الدكتور صفاء خلوصي إلى ((أن أصل اللفظة ذويت فحرفتها العامة إلى ذويت))<sup>(7)</sup>، هذا

(1) ديوان الدويث في الشعر العربي (في عشرة قرون)، صته وقدم له: د. كامل مصطفى الشبيبي: 72.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 49.

(3) هو أبو منصور محمد بن إبراهيم البخارزي من أعيان القرن الخامس الهجري، ولد في خراسان ثم رحل إلى بغداد فأقام فيها. ينظر: الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أبيك الصغدني، تحقيق: أحمد الأرناؤوط - تركي مصطفى: 1 / 253.

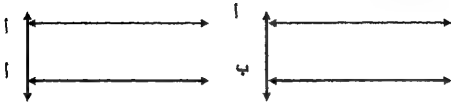
(4) ينظر: ديوان الدويث في الشعر العربي: 72.

(5) دائرة المعارف الإسلامية: 10 / 30. وينظر: ديوان الدويث في الشعر العربي: 17، في أدب المعصور المتأخرة، د. ناظم رشيد: 46، معجم مصطلحات العروض والقافية: 114، موسيقا الشعر العربي: 192، فن التقطيع الشعري والقافية: 291، عمر الحيام الحكيم الرياضي القلبي التيسابوري: 100، دراسات في اللغة والشعر والنثر الفارسي: 1 / 123، أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، د. ريمع محمد علي عبد الحائق: 68.

(6) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية: 10 / 31، دراسات في اللغة والشعر والنثر الفارسي: 1 / 123.

(7) فن التقطيع الشعري والقافية: 291.

من الناحية التاريخية أما من التواحي الأخرى فعند النظر إلى شكل التدوير سنلاحظ التوافق التام بين جميع أشطر التدوير كما هي الحال مع فن الرباعيات، وكما هي ممثلة بالشكل الآتي:



إذ نلاحظ في هذا للرسم وجود نوع من التماثل الشكلي الذي يربط بين جميع الأشطر بحيث تكون هذه الأشطر عملاً منسجماً<sup>(1)</sup>، وعلى هذا الأساس فإن الفرق بين الرباعيات والتدوير يكاد يكون معدوماً من ناحية الشكل بل إنه معدوم فعلاً.

أما عن وزن هذا الفن - وهو ما صرح به قسم من الباحثين - هو شعر المخرج العربي<sup>(2)</sup> وعلى هذا الأساس فإننا نؤيد الرأي القائل إن فن ((التدوير ليس فارسياً بل فارسي التسمية فقط، واستخدم على الشكل الذي ذكرناه لأن اللغة الفارسية لا تقبله إلا على هذه الصيغة وهو عربي بدليل تفعيلته))<sup>(3)</sup>، وعلى ذلك فإن التدوير يعد تطوراً في أوزان الشعر العربي على عكس من قال إنه ((ليس وزناً مختراعاً ولكنه مستعار من اللغة الفارسية، ولا يصح أن يعد تطوراً في أوزان الشعر العربي))<sup>(4)</sup>، ومنهم من ذكر أن وزنه ((ماخوذ عن التدارك مع تغيير بسيط في وسط التفعيلة))<sup>(5)</sup> وحلده البعض على

(1) تمثل الحروف (أ / ب) في للرسم السابق والرمسات للالاحة الفاقية من حيث تشابهها أو اختلافها. ومنأخذ الرمتات الالاحة الطريفة نفسها.

(2) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية: 10 / 32، دراسات في اللغة والشعر والنثر الفارسي: 1 / 123.

(3) الجليلي في العروض: 66.

(4) موسيقى الشعر: 216.

(5) الجليلي في العروض: 65.

وزن ((مفعول مفاعيل مفاعيلن فاع))<sup>(1)</sup>، بينما ذهب البعض أن وزنه هو ((فعلن متفاعلن فعولن فعيلن))<sup>(2)</sup>، وقد تظهر في الدويث ((أربعة أوزان في المصارع الأربعة المختلفة))<sup>(3)</sup>، وهذا الكلام منافٍ تماماً للرباعيات التي لا يشملها ذلك، فهي تنظم على جميع مجور الشعر العربي ولعل هذه الخصوصية هي ما تميّز الدويث عن الرباعيات والعكس صحيح.

أما من ناحية القافية فلأن بعض الشعراء وهم قلة يقترحون ((جعل الشطر الثالث مختلف القافية))<sup>(4)</sup> وهو ما نجده حاضراً في فن الرباعيات، إذ يقوم فن الرباعيات على هذا المبدأ، إلا ما شذ منها عن ذلك، ويرون أيضاً أن المصارع الثلاثة الأولى يجب أن تمهد للمصراع الرابع الذي يجب أن يكون رفيعاً، لطيفاً يسري مجرى للشطر<sup>(5)</sup>، ولعل جميع الذي ذكرناه عن نظام التقفية في الدويث نجده حاضراً في فن الرباعيات، إذ يقوم فن الرباعيات على هذا المبدأ، إلا ما شذ عن ذلك منها.

ومما يميّز به فن الدويث عن غيره من الفنون هو ((تحليه بقواعد الإعراب وموازين الصرف))<sup>(6)</sup>، وهنا علينا القول إن تسمية الدويث بالرباعيات ما هو إلا خلط جاء من توهم بعض الدارسين الذين انتبهوا إلى أنه يتألف من أربعة مصارع فأطلقوا عليه اسم الرباعي<sup>(7)</sup>، وأخيراً وليس آخراً لابد لنا من القول أن الدويث كان أحد الفنون الشعبية، وما دام الأمر كذلك فلا بد أن يدخل فيه اللحن والأنفاظ الشعبية وغير

(1) ديوان الدويث في الشعر العربي: 58.

(2) ينظر: تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي: 2 / 150، موسيقى الشعر: 216، معجم مصطلحات العروض والقافية: 114، موسيقى الشعر العربي: 192.

(3) دائرة المعارف الإسلامية: 10 / 32.

(4) فن القطيع الشعري، والقافية: 291.

(5) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية: 10 / 30.

(6) في أدب المصور المتأخر: 46.

(7) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية: 10 / 30.

ذلك من الأمور التي لا تستيقظها اللغة العربية الفصحى، فقد ذكر ابن خلدون ((أن مصطلح اللويت كان اسماً للشعر الشعبي الذي كانت فترته غالباً مزودة من أربعة أضمان))<sup>(1)</sup>، وهذا الأمر بطبيعة الحال والواقع الذي لمجمله ينطبق على جميع الفنون الشعرية وتتميز عنها الرباعيات..

## 2. الكان وكان:

وهو من الفنون الشعبية الشعرية للمحونة التي استحدثت في العصر العباسي، وقد اتخذ هذا الفن قالباً لتنظم الحكايات والحرفات والأساطير... لأن الشعراء كانوا يعملون في شعرهم (كان وكان) للدلالة على منحاه الأسطوري وعلى أن ما يقولون هو روايات لا أصل لها<sup>(2)</sup>، وبدايات هذا الفن كانت عامية وأول من ابتكره هم ((الصوفية وذلك في آخريات القرن الثالث الهجري.. ثم تحول إلى الفصحى فتطور وانتشر في العالم العربي للمشرقي كله))<sup>(3)</sup>، ويتميز في ((حرية نهايات المصاريح الثلاثة والتقدير بقافية المصراع الرابع))<sup>(4)</sup>، وما يُجَوِّزُ لشاعر الكان وكان ((أن ينظم بيتين منه، كلُّ بقافية، ولكنهما ضمن معنى واحد، أي يتم البيت الثاني بمعنى الأول))<sup>(5)</sup>.

أما عن وزن هذا الفن فهو ينظم على وزنين في البيت الواحد، إذ يأتي الشطر الأول على وزن المجهث والثاني يأتي على مجزوء الرجز<sup>(6)</sup>:

(1) ديوان الكان وكان في الشعر الشعبي العربي القديم، د كامل مصطفي الشبي: 13.

(2) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: 227، الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما)، د. رضا حسن القريشي: 3 / 51، فن الخطيب الشعري والقافية: 348، الماثل الحالي والمرخص العالي، صفى الدين الحلي، تحقيق د حسين نصار: 120.

(3) ديوان الكان وكان: 13.

(4) للمصدر نفسه: 21.

(5) الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما): 3 / 52.

(6) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: 227، الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما): 3 / 51.

51 موسيقا الشعر العربي: 193.

مستعلن فاعلاتن      مستعلن مستعلن  
مستعلن فاعلاتن      مستعلن فعلان

على أن ذلك لا يأتي بشكل منتظم إذ أن ((شطره الأول يخالف الثاني في الميزان... الشطر الأول يتبع دائماً وزن البحر المجت دون أن يصيبه أي تغيير، في حين أن الشطر الثاني يشبه مجزوء الرجز مع بعض التغيير في القافية))<sup>(1)</sup>، وهنا سندرج إلى القول إن الطابع العام لهذا الفن هو المزج بين أكثر من وزن<sup>(2)</sup> وهو مما يميزه عن النظام الموسيقي للرباعيات، ومن الخصائص التي تميز هذا الفن أيضاً هو ((أن صدر البيت أطول من عجزه))<sup>(3)</sup>.

أما عن قافية الكان وكان فتجد له قافية واحدة تتكرر في البيت.. ويشترط فيها أن تكون مردوفة دائماً<sup>(4)</sup> إلا أن هذا الأمر غير ثابت إذ أن بعض التماذج قد تتميز بحرية نهايات المصارع الثلاثة الأولى والتقييد بقافية المصراع الرابع<sup>(5)</sup>، فقد ينظم هذا الفن ((بأربعة أفعال مختلفة القوافي، ويكون القفل الأخير منه - أي الرابع - مردوفاً بحرف علة، وتسمى الأفعال الأربعة بيتاً، ويمكن للشاعر نظم عدة أبيات على قافية القفل الرابع ليكون منظومة شعرية في غرض معين، ولا يشترط أن تكون أفعال الأبيات على قافية واحدة فيما عدا القفل الرابع الذي يشترط فيه أن يكون مردوفاً بحرف علة، وعلى قافية واحدة، وروي واحد))<sup>(6)</sup>، ويمكن تمثيل ذلك بالشكل الآتي:



(1) موسيقى الشعر: 213.

(2) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 347 - 348.

(3) المصدر نفسه: 348 وينظر العاطل الحالي والمرخص القالي: 120.

(4) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 348.

(5) ينظر: ديوان الكان وكان: 21.

(6) الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما): 3 / 47، وينظر: في أدب العصور المتأخرة: 62 - 63.

- إذ يلتزم الشاعر بقافية الشطر الرابع بينما يهمل قوافي الشطور الأخرى، وعلى وفق ذلك فإن الاختلاف بين فن الكان وكان والرباعيات تجلده يكمن فيما يأتي من أمور:
- جميء قافية الكان وكان مردوفة دائما بينما لا يُشترط ذلك في الرباعيات.
  - حرية نهايات المصارع الثلاثة الأولى والتقييد بقافية المصراع الرابع.
  - نلاحظ وجود فرق بين طول صدر البيتين وقصر عجزيهما.
- وعلى هذا الأساس فإن هذه الأمور وغيرها تنفي وجود أي نوع من التشابه بين هذا الفن والرباعيات إلا من حيث الميكانيكية القائمة على أربعة أبعاد شكلية.
- أما عن الجانب اللغوي لهذا الفن فـ ((قد تحلل ناطمونه من بعض قواعد الإعراب))<sup>(1)</sup>، ومن شروطه أن تذكر فيه كلمة (كان وكان) التي تدلّ في معناها على بعدها الحكائي الأسطوري، وبمكتنا هنا أن نُميّز أهم خصائص هذا الفن من الجانب اللغوي وهي كالآتي:
- اللحن الذي يدخل فن الكان وكان على عكس الرباعيات التي لا يدخلها اللحن.
  - استخدام الكان وكان في نظم الحكايات والأساطير بينما يتنفي وجود ذلك أو يكاد في الرباعيات.

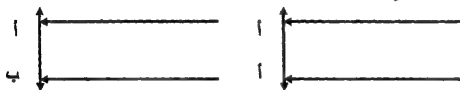
(1) معجم مصطلحات العروض والقافية: 227، وينظر: فنون الشعرية غير المربعة (الكان وكان والقول): 3 / 51.



### 3. الزجل:

وهو أول الفنون الملحونة التي سارت على لغة العامة.. وقد اتبع فيه ناظموه النغم والإيقاع غالباً<sup>(1)</sup>، أي أن هذا الفن ((نظم خصيصاً للغناء))<sup>(2)</sup>، يأتي على الغالب ((ثلاثة أشطر متشابهة القوافي يعقبها شطر رابع تكون قافيته مختلفة عن الثلاث الباقيات، ولكنها بمثابة اللازمة إذ أن رويها يلتزم في كل شطر رابع من القطع التي تليه في القصيدة))<sup>(3)</sup> وقد يرد على صيغ أخرى وهي أن ((يكون للبيت رويان، أحدها للمصدر والآخر للمعجز، وقد تسوده قافية واحدة))<sup>(4)</sup>، ومن مميزات هذا الفن أنه بعيد عن الإعراب، ويغلب عليه التسكين..<sup>(5)</sup>

أما من حيث الشكل فنجد أن أشطره جاءت متساوية في الطول، وكما هو ممثل بالشكل الآتي:



إذ نلاحظ هنا تساوي أشطر البيتين بشكل نظامي وهو بذلك لا يختلف عن الرباعيات من حيث الشكل.

أما عن وزن هذا الفن فنلاحظ أن ليس له ثمة ضابط من وزن معين، وإنما يعتمد على المقاطع ولا صلة له في غالب الأحيان بأوزان العروض المعروفة، غير أنه قد يأتي

(1) ينظر: موسيقا الشعر العربي: 220.

(2) فن القطيع الشعري والقافية: 341.

(3) فن القطيع الشعري والقافية: 342.

(4) في أدب المصور المتأخرة: 55.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 55.

من بعض هذه الأوزان<sup>(1)</sup>، بينما ذكر بعض الباحثين أنه ربما نظمه الزجالون على البحور الستة عشر، وقد يزيدون عليها أضعافاً كثيرة حتى قالوا: صاحب ألف وزن ليس بزجال، ومن الزجل نوع أجزاءه: (مستعلن فعلن فعلن) أربع مرات في مقطعين يؤلفان دوراً ومجموعها يسمى البيت، وربما قالوا (فعلان) بدل (فعلن) الأخيرة<sup>(2)</sup>، أما من ناحية القافية فهـ ((الشائع في هذا الضرب من النظم أن يأتي الزجال بثلاثة أشطر متشابهة القوافي يعقبها شطر رابع تكون قافيته مختلفة عن الثلاث الباقيات، ولكنها بمثابة اللازمة إذ إن رويها يلتزم في كل شطر رابع من القطع التي تليه في القصيدة))<sup>(3)</sup>، وهنا نستطيع القول إن الفرق بين الرباعيات والزجل من حيث الوزن يكمن في الأمور الآتية:

- ينظم الزجل على محور الشعر المعروفة إلى جانب محور أخرى ابتدعها الزجاجاة، أما في الرباعيات فلا يجوز للشاعر أن ينظم رباعياته إلا على محور الشعر المعروفة.

- تشابه قوافي الأشطر الثلاثة الأولى واختلاف قافية الشطر الرابع عنها في بعض الحالات، وقد تشابه قوافي صديري البيتين مع بعضهما البعض، واختلافها عن قافية صجزي البيتين اللذين يتشابهان مع بعضيهما أيضاً، أو قد تشابه قوافي أشطر البيتين كلها، وهذا الكلام كله لا ينطبق على فن الرباعيات وسندكر ذلك بالتفصيل في موضعه من البحث.

أما من ناحية اللغة والوظيفة فنستطيع القول إن هذا الفن ينظم باللهجات العامية ويتخذ خصيصاً للغناء<sup>(4)</sup>، ويُعد أول الفنون الملحونة التي سارت على لغة العامة<sup>(5)</sup>، ومما

(1) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: 132.

(2) ينظر: موسيقا الشعر العربي: 192.

(3) فن القطيع الشعري والقافية: 342.

(4) ينظر: فن القطيع الشعري والقافية: 341.

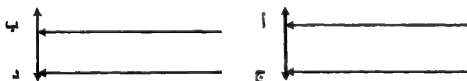
(5) ينظر: موسيقا الشعر العربي: 192.

- يتميز به بعده عن الإعراب، وغلبة ظاهرة التسكين عليه<sup>(1)</sup>، وهنا يمكننا القول إن أهم الخصائص التي تُميّز فن الزجل عن الرباعيات من حيث اللغة والوظيفة هي:
- أنه ينظم باللهجات العامية، بينما لا علاقة للرباعيات بذلك.
- ينظم هذا الفن من أجل الغناء.
- بعده عن الإعراب، وكثرة ظاهرة التسكين فيه، وهذا يخالف للقوانين التي تلتزم بها الرباعيات.

#### 4. المواليا:

وهو ضرب من الشعر المستحدث، ينظم ضمن إطار الغناء وارتكزت عليه معظم أصواته، لأنه لا يلتزم قوانين اللغة العربية من حيث الإعراب<sup>(2)</sup>، وهذا الفن عراقي النشأة وخرّعوه هم أهل واسط... اقتطعوا منه بيتين، وقفوا شطر كل بيت منها بقافية، وسموا الأربعة صوتاً، ومنهم من يسميها بيتين على الأصل<sup>(3)</sup>، وقد ينظم ((خمساً ومسبباً))<sup>(4)</sup>.

أما بالنسبة لشكل هذا الفن فالملاحظ فيه أن حاله مشابه تماماً لحال سابقه فنّ الزجل، وهو بذلك لا يختلف عن فن الرباعيات، وكما هو مثل بالشكل الآتي:



(1) ينظر: في أدب العصور للناشر: 55.

(2) ينظر: الفنون الشعرية غير للمرية (لواليا)، د. محسن رضا حمود: 1 / 153.

(3) ينظر: العاطل الحالي والمخلص التالي: 105، الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، معروف الرصافي:

122 - 123، الفنون الشعرية غير للمرية (لواليا): 1 / 187، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد

أحمد الماشمي: 152 - 153.

(4) الفنون الشعرية غير للمرية (لواليا): 1 / 187.

والملاحظ على هذا الشكل أن أشطر المواليا تتساوى بشكل نظامي، ولكنه لا يبقى على وثيرة واحدة، إذ أن قسماً من الشعراء قد يجعله خمصاً ومصبأً<sup>(1)</sup>، أما الرباعيات فلا تنظم إلا على شكل رباعي، وهذا هو أحد الفروق التي نلاحظها بين المواليا وفن الرباعيات.

أما بالنسبة لوزن المواليا فإن قسماً من الباحثين من يذكر أن هذا الفن لا يجري على أوزان الشعر<sup>(2)</sup> ومنهم من يذكر أنه ينظم على وزن واحد يتكرر في جميع أبياته وهو بحر البسيط<sup>(3)</sup>، بينما ذهب آخرون أن ((وزنه كوزن بحر المجتث فسي الشعر مستطعلن فاصلاتن))<sup>(4)</sup>، وله ((ثلاثة أعاريف تشبهها أضربها، وهي: فاعلن، فعلن، فعلان))<sup>(5)</sup>. وأما عن نظامه القفوي فله ((أربع قواف على روي واحد... وقفاو شطر كل بيت منها بقافية منها، وسَمُوا الأريمة صوتاً، ومنهم من يسميها بيتين على الأصل))<sup>(6)</sup>، وكما هي مبنية بالشكل السابق الذي مثلناه) وهو بهذا يشبه إلى حد كبير النظام القفوي لفن الكان وكان، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نُميز أهم الفروق التي تُميز للمواليا عن الرباعيات:

(1) ينظر: تاريخ آداب العرب: 2 / 153.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 2 / 153.

(3) ينظر: العاقل الحامي والمرخص الغالي: 105، الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه: 122 - 123، الفنون الشعرية غير المعربة ((لواليا)): 1 / 187، ميزان الذهب: 152 - 153، في أدب العصور للشاعرة: 59، موسيقا الشعر العربي: 194.

(4) تاريخ آداب العرب: 2 / 153.

(5) موسيقا الشعر العربي: 194.

(6) العاقل الحامي والمرخص الغالي: 105، وينظر: الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه: 122 - 123، الفنون الشعرية غير المعربة ((لواليا)): 1 / 187، ميزان الذهب: 152 - 153، في أدب العصور للشاعرة: 59، موسيقا الشعر العربي: 194.

- لا يجري فن المواليا على أوزان الشعر على الرغم من أن البعض من الباحثين من يذكر أنه ينظم على بحر البسيط أو المحدث، على خلاف الرباعيات التي يصبح نظمها على جميع البحور الشعرية.
- التنوع في القافية وروبيها، ويختلف عن ذلك النظام القفوي للرباعيات التي تلتزم بقوانين خاصة في القافية، ومستحدث عن ذلك في موضعه.
- ومن خصائص المواليا من حيث اللغة والوظيفة أنه فنٌ غير ملحنون أبداً كالزجل والكان وكان والقوما، ولكنه يحمل الإعراب واللحن، ومع هذا فلن شعراء لا يميزون فيه أن يختلط الاثنان في قول واحد<sup>(1)</sup>، ومن خصائصه أيضاً أنه ((كثيراً ما تسكن في الحشو أواخر الألفاظ ويدخل فيه من كلام العامة))<sup>(2)</sup>، وقد جاءت أمثله مزيجاً من العامية والفصحى، العرب وغير العرب... والفاظه ساكنة الأواخر<sup>(3)</sup>، وعلى هذا فإنه يمكننا هنا أن نذكر أهم الخصائص التي تميز فن المواليا، وهي:
- ينظم المواليا في إطار الغناء.
- لا يلتزم هذا الفن بقوانين اللغة العربية من حيث الإعراب، إذ كثيراً ما تُسكن في الحشو أواخر الألفاظ بينما تلتزم الرباعيات باللغة وقواعدها.
- تدخل العامية فيه، وهو ما يتخلف عنها فن الرباعيات.

##### 5. القوما:

هو أحد الفنون الشعرية الشعبية ((اخترعه البغداديون ليفنوا به الناس في سحور رمضان، ويعشوه من مضاجعهم))<sup>(4)</sup>، وجاءت تسميته بهذا الاسم في ((إشارة للزوجة والزوج اللذين يصومان شهر رمضان، فيستيقظان للسحور من قول المغنين

(1) ينظر: تاريخ آداب العرب: 2 / 153 .

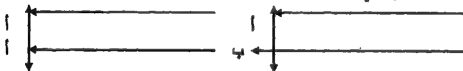
(2) ميزان الذهب: 152 - 153، موسيقى الشعر: 211، في أدب العصور المتأخرة: 59.

(3) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: 288 - 289.

(4) موسيقى الشعر العربي: 193.

(قوما، قوما) فأطلقت العامة عليه هذا الاسم<sup>(1)</sup>، ومن خصائصه أنه ((نظم غير معرب ولا تراعى فيه قواعد اللغة كما وصفها النحاة))<sup>(2)</sup> والوزن المشهور لفن القوما هو ((مستعلن فعلان) مرتين، وربما تصرفوا في وزنه بطريق آخر، فجعلوه: (مستعلن فعلان) أو (مستعلن فاعلاتن))<sup>(3)</sup>، وعلى هذا الأساس فإن الوزن المعتمد لهذا الفن هو مجزوء الرجز، وذكر قسم من الباحثين أن للقوما وزناً آخر ذا ((ثلاثة أفعال بعضها أقصر من بعض ومختلفة في الوزن ولكنها متفقة في الروي))<sup>(4)</sup> وذكروا أنه قد ينظم بأربعة أفعال، ثلاثة منها بقافية واحدة وروي واحد، هي الأول والثاني والرابع، والقفل الثالث أطولها وهو مهمل القافية أي تبقى حرة من دون تقيدها، وبمجموع الأفعال الأربعة يسمى بيتاً<sup>(5)</sup>، ومن مميزاته أن كل بيت من القوما قائم بنفسه كالمواليا والدوبيت، ومن الأمور التي تُجّاز لناظمه أنه إذا نظم منه قطعة على روي واحد، جاز له تكرير قافية كل بيت منها في الآخر<sup>(6)</sup>.

أما عن الشكل الفني لهذا الفن فنلاحظ أن الشطر الثالث فيه أقصر من بقية الأَشْطَر وبهذا فإن هذا الفرق وحده يكفي للتمييز بينه وبين فن الرباعيات، وكما هو مبين بالشكل الآتي:



(1) الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما): 3 / 116، وينظر: المعامل الحالي والمرخص النهائي: 127.

(2) موسيقى الشعر: 214.

(3) موسيقى الشعر العربي: 193.

(4) ينظر: فن التطعيم الشعري والقافية: 351، معجم مصطلحات العروض والقافية: 220 - 221.

(5) ينظر: المعامل الحالي والمرخص النهائي: 127، وينظر: فن التطعيم الشعري والقافية: 350، في أدب العصور المتأخرة: 66، معجم مصطلحات العروض والقافية: 220 - 221.

(6) ينظر: المعامل الحالي والمرخص النهائي: 128.

وهنا نلاحظ بشكلٍ جليّ قصر الشطر الثالث وتحلّفه عن بقية الأَشطر مما يجعله مختلفاً عما عهدناه في الرباعيات وغيره من الفنون.

وبالنسبة لوزنه فالمشهور فيه هو ((مستعلن فعلان)) مرتين، وربما تصرفوا في وزنه بطريق آخر، فجعلوه: (مستعلن فاعلان) أو (مستعلن فاعلاتن).<sup>(1)</sup> وعلى هذا الأساس فإنّ الوزن المعتمد لهذا الفن هو مجزوء الرجز<sup>(2)</sup>، أمّا عن قوافيه فله ((قافية واحدة تنظم جميع الأَشطر عدا الثالثة من كل قفل إذ تكون حرة))<sup>(3)</sup>، ومن الباحثين من ذكر أنّ ((له وزن آخر ذو ثلاثة أفعال بعضها أقصر من بعض ومختلفة في الوزن ولكنها متفقة في الروي))<sup>(4)</sup>، وعلى هذا فإنّ أهم الفروق التي نلاحظها بين القوما وبين الرباعيات ما يأتي من أمور:

- أنّ أوزانه التي ينظم عليها تنحصر بمجزوء الرجز وتفصيلته هي: (مستعلن فعلان)، وتوسّع فيها البعض فجعلها: (مستعلن فاعلان) أو (مستعلن فاعلاتن).
- أنّه ينظم بأربعة أَشطر، الشطر الثالث أطولها وهو مهمل القافية، وتختلف الأَشطر الثلاثة الأولى في الوزن.
- أنّ له وزناً آخر فيه ثلاثة أفعال بعضها أقصر من بعض ومختلفة في الوزن ولكنها متفقة في الروي.

(1) موسيقا الشعر العربي: 193، وينظر: فن القطع الشعري والقافية: 351، معجم مصطلحات العروض والقافية: 220 - 221.

(2) ينظر: موسيقا الشعر: 214.

(3) فن القطع الشعري والقافية: 351، وينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية: 220 - 221.

(4) فن القطع الشعري والقافية: 351.

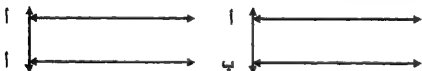
أما من حيث اللغة والوظيفة فهو ((نظم غير معرب ولا تراعى فيه قواعد اللغة كما وصفها النحاة))<sup>(1)</sup>، ومن شروطه أنه يجب أن تذكر فيه كلمة (قوما.. قوما)، وعليه فإن أهم خصائصه في هذا الباب هي:

- أنه نظم غير معرب ولا تراعى فيه قواعد اللغة، وهذا يختلف تماماً عما نجد في الربايعات.
- الغرض من نظمه هو إيقاظ الصائمين في شهر رمضان على السحور، ويجب أن تذكر فيه كلمة (قوما).

## 6. الربايعات:

إن النقطة الوحيدة والمميزة التي تجمع الفنون السابقة مع الربايعات هي الشكل (أي كون جميع هذه الأشكال الشعرية مكونة من أربعة أشطر)، وهذا لا يمنعنا من القول إن لجميع هذه الأشكال قوانينها وكيانها المستقل التي تنضوي تحته، فهي وإن التقت مع الربايعات في الشكل إلا أنها تختلف عن بعضها البعض في كثير من الجوانب - كما لاحظنا في الصفحات السابقة -.

من المعروف أن الشكل المصنوع للرbaيعات هو تساوي أشطر الرباعية وتمثلها وكما هو ممثل بالشكل الآتي:



الملاحظ في هذا الشكل أن أشطر الرباعية جاءت متوازنة تماماً فيما بينها، إذ تمثل الخطوط الأفقية طول أشطر الرباعية، بينما تمثل الخطوط العمودية نهاية أشطرها.

(1) موسيقى الشعر: 214.



أما عن وزن الرباعيات فمن المعروف عندنا أنها تنظم على جميع بحور الشعر العربي، بينما تنظم الفنون الشعرية السابقة على بحور شعرية معينة، وربما نُظمت على غير الأوزان الشعرية العربية المعروفة، أما عن قافية الرباعيات فإنها تلتزم نظاماً قوياً معيناً إذ يتحد الشطر الأول والثاني والرابع في القافية وقد يتحد مع تلك الشطور الشطر الثالث وقد يختلف<sup>(1)</sup>. إلا أن هذه القاعدة غير ثابتة فقد تشابه قافيتا الشطر الثاني والرابع فقط.

بالنسبة لقوانين اللغة في الرباعيات فالقاعدة التي يجب التوحيه إليها أن الرباعيات من الفنون الشعرية التي تلتزم قواعد اللغة وأصولها، وعلى هذا يمكننا القول بعمرية هذا الفن وأصالة لاعتماده قوانين الشعر العربي والالتزام بقواعد اللغة العربية وأصولها.

### أصالة الرباعيات وعروبتها:

الآن بعد أن أدركنا الفرق بين الرباعيات والفنون الأخرى لا بد لنا أن نصل هذا الفن بنسبه الحقيقي، وما لا شك فيه - تاريخياً - أن جميع الفنون الشعرية ((قد انطلقت من العراق، الموالي، والكان وكان، والقوما، وبحر السلسلة، والبند، زيادة على المربعات والمخمسات، والمعرسات، والمسمطات))<sup>(2)</sup> بما في ذلك التوثيت كما قلّمنا، وإذا كان الأمر كذلك فلم سُلّيت الرباعيات نسبها الحقيقي مع وجود الكثير من الدلائل التي تُثبت عروبتها؟

ذكر بعض من الباحثين ((أن فن الرباعيات تسرب إلى الأدب العربي من التقاليد الموروثة في الشعر الفارسي وبخاصة بعد الفتح الإسلامي، ورباعيات الحيام تصدر هذه المروجات))<sup>(3)</sup> وقولهم أيضاً ((أخذه أدباء العرب عن الفرس))<sup>(4)</sup>، مع أن كثيراً من

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (لشام): 6 / 129.

(2) الرباعيات فن عربي النشأة: 55.

(3) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث - دراسات وقضايا - د. صابر عبد اللطيف: 148.

(4) تاريخ آداب العرب: 2 / 150.

شعراء العربية أسهم في رسم الخطوط الأولى والعريضة لهذا الفن العربي كقول بشار بن برد (ت 167 هـ):-

ربابة ربة اليتيم      الخيل في الزبيبت  
لما عثر دجاجات      وديك حسن الصوت<sup>(1)</sup>  
وقول حماد صجرد:-

ظهر الأمير عليك يا ضيلان      إذا غتته إن الأمير مغان  
أمع الدمامة جمعت خيانة      نبح الذئب الفاجر الخوان<sup>(2)</sup>

وهناك الكثير من الأبيات الشعرية التي تشهد على أصالة هذا الفن وعرويته، وعلى الرّغم من وجودها إلا أن أول من نظم الرباعية العربية الاصطلاحية - كما يُشير إلى ذلك أحد الباحثين - هو أبو العباس محمد بن إبراهيم الباخري من أعيان القرن الخامس الهجري ونص رباعيته:

تد صبرني الهوى أسير الذلة      واستهكني وما يجسمي حلة  
واستأصل هجره بصبري كله      لا حول ولا قوة إلا بالله<sup>(3)</sup>

وقد استترك الباحث والمحقق المجد الأستاذ هلال ناجي رباعية لفخر الملك محمد بن علي بن خلف صاحب مدينة بغداد (354 - 407 هـ) ونص رباعيته:

كم حلفت بكل أي وأبر      أن تسمح لي فأعقب بالكذب  
حتى خافت على التجني فوقت      ما تصدق إلا في يمين الغضب<sup>(4)</sup>

(1) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني: 3 / 162.

(2) تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول، د شوقي ضيف: 197 - 198.

(3) ينظر: الوزن الموحد لرباعيات الشعر العربي، عبد القادر الصافي، مجلة التراث الشعبي، العدد 4، السنة 16،

بغداد 1985: 202 - 203، وينظر: ديوان الدوييت في الشعر العربي: 50.

(4) حقائق عن الدوييت، هلال ناجي، مجلة الكتاب، العدد 11، تشرين الثاني 1974، بغداد: 58.

وعلى هذا الأساس تصبح هذه الرباعية أول رباعية عربية اصطلاحية، بل أول رباعية على الإطلاق مما وصل إلينا.

إن المراحل التي مرّ بها هذا الفن هي مراحل طبيعية لنشأة وتطورّ الفنون ((ابتداءً بمحاولة بشار (توفي 167 هـ)، والوليد بن يزيد وححاد عجرد (توفي 155 هـ) وأبي نواس (توفي 196 هـ) وأبي العتاهية (توفي 210 هـ)، وانتهاءً بمحاورات الصوفية مع الجنيد البغدادي، مروراً بمحاولة الإمام الشافعي، وأبي علي الخواص لتنتقل مع سياحات الصوفية، متى ما هاموا على وجوههم، وإنما حلوا في الربط والزوايا، وحلقات الذكر ومجالس الوجد، وهذا مما يفسر وجودها في بلاد الهند في أقصى المشرق، والروم في أقصى الشمال، وبلاد المغرب والأندلس في أقصى الغرب، ومن البدهي أن تلك السياحات قد شملت كذلك بلاد فارس، فتلقّف شعراؤها هذه التجربة، ونبغ فيها من نبغ، وتطيقاً لبداً الانتشار، فإن الرباعيات قد وصلت إيران في أواسط القرن الثالث الهجري، أو بعد ذلك بقليل، وهذا بعض ما يعلل خلو الشعر الفارسي من الرباعيات حتى ظهور الصوفي المعروف أبي سعيد بن أبي الخير (فضل الله بن محمد بن أحمد الميهني 357 - 440 هـ)، وانتشارها بعده<sup>(1)</sup>. وقد يقول قائل إن بشاراً وقسماً من الشعراء الذين ذكرناهم هم من أصول فارسية فتعلّل ذلك بأن: الإبداع الذي شاب شعرهم فيه هو من غرس البيئة العربية وثقافتها<sup>(2)</sup>.

أما الذي قال بفارسية الرباعيات فهو ممن مزج بين مفهوم الرباعيات ومفهوم اللوبيت والفرق ما بينهما وأوضح على أن ما نلعب إليه هو عربية اللوبيت، وعليه فإن خلاصة ما نذهب إليه هو أن فن الرباعيات نما وتطور ضمن التراث الشعري العربي وقدم إمكانات فنية جديدة للشعرية العربية، ولكن ما حجب هذه الحقيقة - فيما يبدو - هو التزيق المصطلحي الخاطئ الذي طغى على النقد العربي وجعل الرباعية فناً شبه غريب على الشعرية العربية، ولم يعاينها من حيث هي نمو طبيعي للأنماط الشعرية ولبنية

(1) الرباعيات فن عربي النشأة: 58، ولزيد من التفصيل ينظر المصدر نفسه: 55 - 58.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 58.

القصيدة، إذ يخضع ذلك لقوانين التطور البنوية ذاتها التي حكمت ظهور الموشح وذيوه<sup>(1)</sup>.

عوداً على رباعيات الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي فإن من أهم المميزات التي نلاحظها أنها دائماً ما تأتي بلا عنوان مع أن عنوان القصيدة ((بعد مدخلأً فنياً لعالمها))<sup>(2)</sup> وعتبة الولوج الأولى إلى عالم الخطاب ودسائسه غير الممكنة<sup>(3)</sup>، فهو أول ما يدهم بصيرة القارئ ويفاجئها<sup>(4)</sup>، ومن الملاحظات المهمة الأخرى أن غالبية رباعياته جاءت لتوحي بالحكمة والموعظة، وللتين تعينان ((خلاصة تجربة حياتية على صعيد العلاقة بين الفرد والجماعة، وبين الداخل والخارج، أي بين مجالي العاطفة والفكر))<sup>(5)</sup> التي يُراد منها توجيه بصيرة المتلقي تجاه هذا الكم الهائل من التجارب الحياتية التي حوّلها الشاعر إلى مادة فنية دسمة سهلة الهضم، إن هذه الرباعيات وهي تقصد فكرة محددة، في كتابتها، إنما هي عاولة لتقطير العالم وتأمله لا بوصفه قولاً عاماً بل بوصفه قولاً خاصاً معنياً بفردات الحياة التي تشكل سر وجودنا، أكثر مما هي معنية بالكليات التي ينشدها ويجد فيها ملاذ القول العام<sup>(6)</sup>.

ولعل خير ما نختم به هذا التمهيد هو أن شعر أحمد حلمي يمثل قصيدة ذات مذاق جديد، مختلفة عن كل ما وصلنا من شعر شعراء النصف الأول من القرن العشرين في فلسطين بشكل خاص، ومختلفة شكلاً عن كل ما أنتج من شعر عربي إذا ما أخذنا

(1) ينظر: رباعيات نظام الدين الأصفهاني، د. كمال أبو حبيب: 15 - 16 نقلاً عن: ديواني: 15 - 16.

(2) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: 56.

(3) ينظر: حركة المعنى وهيكك شيفرة العنوان، د. محمد سعيد شحاتة، مجلة الرائد، العدد 85، السنة العاشرة رجب 1425 هـ - سبتمبر 2004 الشارقة: 63.

(4) ينظر: الخطبة والتكفير من البنوية إلى الشريعة، د. عبد الله محمد الفللملي: 261.

(5) السكون للصحرك: دولة في البنية والأسلوب. تجربة الشعر للعاصر في البحرين 1930 - 1980، علوي الهاشمي: 3 / 131.

(6) ينظر: ديواني: 14.

بعين الاعتبار إخلاص صاحب هذه التجربة الشعرية لشكل وحيد، ظلّ يحبه باستمرار، بحيث شكّل التجربة كلها أو كاد<sup>(1)</sup> على النحو الذي استوجب منع هذه التجربة اهتماماً نوعياً خاصاً في الدرس التقدي الأكاديمي، ودفعنا إلى عقد بحثنا عليها من أجل الكشف عن إمكاناتها الفنية والجمالية والموضوعية.

---

(1) ينظر: المصدر نفسه: 12.

## **الفصل الأول**

### **اللغة الشعرية**



## الفصل الأول

### اللغة الشعرية

مهاد نظري:

تتيح دراسة اللغة الشعرية للباحث الغور في أعماق النص وممارسة فعاليات وأنشطة معرفية يمكنه من التوغل في فضاء النص ورصد تجلياته الفنية، ولأن ((الشعر بالأساس، فن لغوي، يتعامل بواسطة الحرف والكلمة والعبارة والجملة فالقصيدة))<sup>(1)</sup> لذا فمن البديهي أن تحتل اللغة مكاناً مهماً في العمل الأدبي، كونها ((ميدان الشاعرية الأول))<sup>(2)</sup>، بل هي ((وهان الشاعر المعول عليه لحرق لغة الشر وتجاوز شغافيتها وتخطي حدود فاعليتها ومناطق نفوذها))<sup>(3)</sup>، وهذا يعني أن على الشاعر أن يكون مروغاً وحذراً في تفاعله وتلاقيه مع اللغة، على الشعر الذي يمكنه من الوصول إلى نص إبداعي يتمكن من خلاله الولوج إلى عالم الشعر والتواصل معه، ذلك أن جميع ((عناصر القصيدة سواء كانت تتعلق بالأنكار أو الصور أو الموسيقى لا بد أن تنبعث من اللغة، ثم إن المتلقي لا يقف أولاً إلا أمام لغة النص لمعرفة عتواء لأنها أول عنصر يواجهه))<sup>(4)</sup>، وهي التي تضع الشاعر والمتلقي في حيز المغامرة والتمرد على الأطر والقياسات والصياغات والألفة المعهودة.

للغة وظائفها التي تتمثل في ((إظهار روح الأثر الأدبي، وتجسيدها في مظهر أسلوبى أو شكل فني أو جسد لغوي خاص يتجاوز قليلاً أو كثيراً البنية المحققة،

(1) الشعر والقنوت: مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان الربيع الثالث 1974: 67.

(2) اللغة والمعنى جدل العلاقة والتكامل، د. سليمان القرشي: مجلة الزمان العدد 93: 116.

(3) المصدر نفسه: 116.

(4) الطرق على آنية الصمت: دراسة عقلية في شعر عمود البركان، أسامة الشحماني: 52.



ويضيف إليها جليلاً<sup>(1)</sup> وعلى هذا الأساس فهي وسيلة الشاعر وأداته فهي اكتشاف العوالم المستعصية، وبهذا نستطيع أن نعدّها جسد القصيدة، وطقسها، من دونها لا يمكن للشعر أن ينهض، فالقصيدة هي اللغة، وما دامت كذلك فلا بد أن تربط مفرداتها علاقة بل مجموعة من العلاقات، أو بعبارة أخرى أدق نظام خاص من العلاقات<sup>(2)</sup> تمسك بزمam النص وتخطّ له طريقه الذي لا يمكن له أن يراوغ من دونه، وهي التي تجعل منه متجدداً متطوراً إذا ما شاء الشاعر التمكن ذلك، من دون أن تفقده أصالته التي احتفظ بها طيلة مساحة عمره الزمنية التي لا تعد ولا تحصى إذا ما قارناها بالكم والنوع، فـ «النص الشعري الذي يظل في موضع التقليد، في الموضوع وبالتالي في اللغة، أو ذلك الذي يستعير لغة لا تمت بصلة إلى موضوعه.. لن يستطيع التواصل مع الحياة.. ولن يحتل موقعاً مؤثراً في تاريخ الإبداع»<sup>(3)</sup>، كل ذلك بشرط أن يمتلك الشاعر موهبة كبيرة وذعناً وقادراً، فاللغة «بما تملك من إمكانات متنوعة وطاقات عليا لا تفتح أبواب كنوزها إلا أمام المواهب الحقة التي عرفت سبيل صقلها، وعلى الشاعر أن يعرف كيف يستثمر تلك الإمكانات والطاقات مستنداً إلى هذه اللغة نفسها بالأساس فيها روحاً جديدة»<sup>(4)</sup>، والحال هذه لا بد أن تتعرض اللغة لجوانب معينة من الدراسة في سبيل استخراج كنوزها المدفونة بين ثناياها، ولهذا سيُعنى البحث بدراسة المعجم الشعري الذي ستشغله منطلقاً لتدرج دلالات اللغة الشعرية التي استخدمها الشاعر، يبرز كيفية تفعيل الرموز في نسج النص لأن الرموز العامة قد تتحول في القصيدة إلى رموز شخصية إن لم تستكمل استقلاليتها ومرونتها وانسيابيتها في النص، على اعتبار أن هذا المعجم سيكون

(1) السكون المتحرك: 2 / 16.

(2) ينظر: القصيدة الجديدة وأوامم الحداثة، أحمد عبد المصطفى حجازي، مجلة إبداع، العدد التاسع، سبتمبر 1985: 10.

(3) الكشف عن أسرار القصيدة، حميد سعيد: 65.

(4) وهج المقام: دراسة فنية في شعر خليل الحوري، ثامر خلف السوداني: 17.

((وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب، وبين لغات الشعراء والعصور))<sup>(1)</sup>، ومنصب عملنا على رصد التضاعلات اللغوية الجديدة التي أنتج الشاعر من خلالها دلالات جديدة، ونظراً لهذه الأهمية فإنه يمكننا القول إن المستوى للمعجمي سيقى ((الخطبة التي تقف عندها القراءة كثيراً في أثناء رحلتها في الكشف عن أسرار شعرية النص))<sup>(2)</sup>.

وهناك جوانب مهمة مستأولها كالتكرار ففيه ((خفة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس. حيث أن الثغرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمساة عاطفية وجدانية، يفرغها إيقاع المفردات - المكررة - بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يعمل حاسة التأمل والتأويل لديهم ذات فاعلية عالية))<sup>(3)</sup>، فضلاً عن احتوائه على ((مدلول نفسي وسيكولوجي، يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد النفسية، والدوافع الحقيقية، التي يخفيها عن الآخرين أو التي لا يشاء أن يفصح عنها، فيهدينا إليها التكرار))<sup>(4)</sup>.

وللتناص جانب مهم من جوانب الدراسة الفنية لما فيه من أثر كبير في النص الشعري بل في جميع النصوص البشرية بسبب ((حمية اندماج المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر ثم تسريه إلى عالم القصيدة من خلال اللغة أو الصور أو الأسلوب أو الرؤية إلى غير ذلك))<sup>(5)</sup>، من خلال عتوى مفهوم التناص الذي ((تتصل بعمليات الانتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي للعديد من النصوص للمتمدة بالقبول أو الرفض في

(1) شعر أدونيس: البنية والدلالة، رواية بجاوي: 73.

(2) وهج العقاد: 17.

(3) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حيد الكيسي: 181.

(4) المصدر نفسه: 182.

(5) التناص: نظرية وتطبيقاً، أحمد الزغبى: 127.

نسيج النص الأدبي المحدث<sup>(1)</sup>، وفي كل ذلك يحاول النص الغائب الحضور بشكل جلي أو يتخايل ويستتر خلف المؤثرات والمكونات التقليدية للنص<sup>(2)</sup>.

كما أن لدراسة الحذف أهمية كبرى بوصفه ((مبدأناً للتخييل والتصور))<sup>(3)</sup> إذ إن اللغة الشعرية هي لغة الخيال والتصور لا لغة المنطق والعلم، ومن خلاله نستطيع الكشف عن متعة النص الحقيقية التي يحاول النص جامداً إغلاقتها.

ولا تكتمل دراسة اللغة الشعرية ما لم نتعرف على طبيعتها التي تهيمن على خصوصية اللغة، ولحاول وبكل إصرار التحرر من ذاتيتها ومن تبعية الانحياز وراء التقليد الذي يمت اللغة ويجعلها هيكلأ صامتاً لا روح فيه.

وفي ظل دراسة هذه الجوانب فقط نستطيع حينها النهوض بمهمة رسم أبعاد اللغة الشعرية عند أحمد حلمي عبد الباقي.

### المعجم الشعري

تشكل دراسة المعجم الشعري في العمل النقدي مدخلا أسلوبياً يحاول الكشف عن العناصر والأسرار والعلاقات اللغوية التي تدخل في تكوين النصوص الشعرية، على اعتبار أن اللغة الشعرية ليست مجرد أداة يستخدمها الشاعر في نقل آثار التجربة إلى المتلقي وإنما هي إبداع فني في حد ذاته ، تتجاوز وظيفة الإبلاغ أو ما يسمى الوظيفة التواصلية إلى ما يسمى فن الكلمة<sup>(4)</sup>، في بادئة منه - أي المعجم - للكشف عن الرموز والأقنعة

(1) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان السيد: 111.

(2) ينظر: السكون التحريك: دراسة في البنية والأسلوب.. تجربة الشعر للعاصر في البحرين 1930-1980، طوي الهاشمي: 3 / 83.

(3) في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب: 170.

(4) ينظر: الشعر الموريتاني الحديث من 1970 إلى 1995: دراسة نقدية تحليلية، د. بلوكسة بنت البراء (باته): 119.

لتخليص الخطاب الشعري مما يلزمه من غموض<sup>(1)</sup> على أساس ((أن لكل خطاب معجمه الخاص به))<sup>(2)</sup> فـ ((الشاعر لا ينغمس في العلاقات القديمة للغة وإلا كان عاقفا يعيد إنتاج علاقات تلائم مرحلة تاريخية قديمة، وتعبر عن نظرة خاصة بهذه الفترة أو تلك، ولكن يعيد تشكيل هذه العلاقات القديمة ليتجع علاقاته الخاصة التي تعبر عن تجربته ونظراته الخاصة إلى العالم))<sup>(3)</sup>، وإنما يقوم الشاعر بانتقاء مفردات مميزة ((تستقطب كل منها حولها مجموعة من الإيحاءات والمفردات والصور))<sup>(4)</sup>.

عن طريق هذه المفردات يتم توليد اشتقاقات جديدة على صعيد المعجم، وتراكيب جديدة غير مألوفة تدعش القارئ، وتثير فيه الدلالات، والمشارع النفسية، والفكرية، التي يريد الشاعر التعبير عنها<sup>(5)</sup> فالكلمة تعدُّ ((أهم سمة من سمات التكوين الشعري لأنها أنشأت جدلاً قائماً على ضروب من التضائل تشكّل فضاء القصيدة العام))<sup>(6)</sup>، فـ ((الشعر العربي في تاريخه، لم يضع اللغة في سجن القاموس، وإن التحولات الشعرية من خلال الأصوات المهمة، ظلت باستمرار تنفي القاموس العربي وتفتح على الحياة))<sup>(7)</sup>، على أن ((هذا التطور لا ينطلق من القطيعة مع قاموسية اللغة، إنما يؤسس لإنشاجه وتوسيعه وتعميقه، بحيث يكشف أبعاداً جديدة في اللغة وحولاً دلالية إضافية تؤهلها لاستيعاب الرؤية المستحدثة والأداءات الفنية والتعبيرية التي تميز الحضارات على وفق تطورها الزمني، ومن هنا نفهم قدرة اللغة وخلودية حياتها من دون الاستكانة لمرحلة جديدة.

(1) ينظر: للمعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية: 14.

(2) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناثر)، د محمد مفتاح: 58.

(3) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، د فائق علاق: 217.

(4) قراءات في شعرنا المعاصر: 27.

(5) ينظر: التوليد الدلالي في النص الشعري عند نزار قباني (الأعمال السياسية نموذجاً) المجلد الثالث والسلس من الأعمال الكاملة، د رضوان القضايني، وقائع الندوة العربية عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني، مجموعة من الباحثين، المية العامة السورية للكتاب - وزارة الثقافة، دمشق 2008: 380.

(6) للمعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية: 15.

(7) الكشف عن أسرار القصيدة: 65.

ويكمن الجوهر الدلالي للشعر في إبداعه الدائم للغة عبر سياقاتها الفنية<sup>(1)</sup>، ذلك أن الشعر كفضاء مُتخَيَّل ((لا يحطم اللغة الاعتيادية، إلا ليعيد بنيتها على مستوى أعلى، يتشكل فيه غلط جديد من الدلالة تقول لنا ما لا نقوله اللغة بشكلها الاعتيادي))<sup>(2)</sup>. من هنا تأتي أهمية المعجم الشعري التي تكمن في ابتكار العلاقات الجديدة التي تحفز اللغة وتجعلها في دينامية مستمرة، إذ ((أن الكلمة القاموسية تقتل الشعر.. لأنها تقطع سبيل الصور وانبثاق الموسيقى فتوقفنا عند كلمة بالدة لا تبوح بحروفها بشيء للقارئ إلا بعد أن يرجع إلى المعجم))<sup>(3)</sup>، وهنا ((تبدأ بتشكيل عالمها وفضائها الخاص لتضقد صلتها بتراتها المعنوي في صيغته المعجمية المتداولة، بسبب انفتاحها على المحتمل الدلالي المتعدد))<sup>(4)</sup>، وعن طريق هذه العلاقات الجديدة التي يكتشفها الشاعر تتشكل لغته الشعرية الخاصة التي تكون بالتالي هويته الثقافية.

بقدر ما تكون لغة الشاعر متفردة يكون شعره ذا نكهة وطابع خاص يميزه عن غيره من الشعراء، ف ((الشاعر يفرد في لغته الشعرية، لأنه يبتكر علاقات جديدة يستبدل بها العلاقات القديمة، وهذا الابتكار تدفعه لإحداثه عوامل عديدة منها علاقته المتجددة بالخط))<sup>(5)</sup>، بمعنى آخر أن ((اللغة قبل أن تكون شعرية هي معجمية في دلالاتها الخام))<sup>(6)</sup>، ثم تتحول إلى مجموعة من العلاقات اللغوية ((التي تعطي للشعر نكهته وتشكل هويته وجنس انتمائه؛ فغير هذه العلاقات تكسر الكلمة في الشعر حدودها المعجمية وتكتسب معاني جديدة لا علاقة لها بالمعنى التداولي في لغة الخطاب

(1) قامة النار وغريف السيلة الأولى.. دراسات في تجربة الشاعر نصر الدين فلوس، خالد زغريرت: 118.

(2) نظرية الشعر عند نازك الملائكة، د. عبد الكريم راضي جعفر: 11.

(3) الشاعر واللغة، نازك الملائكة، مجلة الآداب العدد 10، تشرين الأول 1971: 60.

(4) عضوية الأداة الشعرية: فنية الوسائل ودلالة الوظائف في القصيدة الجديدة، د. محمد صابر عبيد: 68.

(5) اللغة الشعرية في الخطاب القدي العربي: تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك: 87.

(6) شعر أدونيس: البنية والدلالة: 72.

اليومي والمباشر))<sup>(1)</sup>، يكتسبها الشاعر في أوقات متباعدة من حياته تكون مجموعها جزءاً مهماً من ثقافة الشاعر وخزينة اللغوي، ويقوم الشاعر في تعامله مع اللغة أثناء عملية كتابة الشعر ((بانقاء مفردات اللغة))<sup>(2)</sup> على وفق نظام انتقائي وذوقي خاص ومفرد، فالكلمة اللغوية ((تلج باب القصيدة مرتدية ملابسها المعجمية الكاملة، لكنها تخلع هذه الملابس قطعة قطعة لتشكّل من جديد))<sup>(3)</sup> عن طريق ابتكاراته وتكوينه لعلاقات جديدة، تتحول اللغة القديمة التي اكتسبها الشاعر إلى لغة جديدة ثانية تناهض وتتحدى وتشاكس وتبتعد كثيراً عن حدود اللغة الأولى وقياساتها ومألوفاتها وطبيعتها، متزاحة عنها ومنفتحة على فعاليات لسانية ذات قوة تعبيرية تتجاوز منطقة المرجع المعجمي وتتجاوزه وتتفوق عليه وتحترق حدوده<sup>(4)</sup>، كل ذلك يأتي من خلال التجربة الواعية للشاعر، وكشف هذه التجربة شعرياً، مما يمنح اللغة طاقات إضافية توحى بروح العصر وتعبّر عنه بفتية هي وليدته.

من خلال هذه العلاقات تتجلى عملية التأثير والتأثير بين تراثية اللغة ومعاصرتها، أي جدليتها التي توجهها نحو أفق جديد متمايز، فتجبر فرادته لوعي الشاعر ونضجه، وقدرته على فهم جوهر هذه العلاقة التي يمثل قطبها الأول البنية اللفظية والبنية الشعرية<sup>(5)</sup>، والشاعر في عمله هذا لا يلغي اللغة القديمة ومعاجمها ((إذ ليس للمبدع أن يجترع لغة جديدة خارج النظام اللغوي المألوف، ولكنه يحول اللغة بموهبته وقدرته على التلويح والتطويع إلى حالات جديدة تكتسب جدتها من عمق التجربة الشعرية، ومن حياة المجتمع وثقافته وتطوره، ومن رؤية تفتح كوة في جدار المستقبل ينفذ منها ضوء

(1) اللغة والمعنى جدل السلافة والتكامل: 117.

(2) شعر ادونيس: البنية والدلالة: 72.

(3) القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة: 11.

(4) ينظر: عضوية الأداة الشعرية: 67.

(5) ينظر: قامة النار وغريف السيدة الأولى: 119 — 120.

الشمس»<sup>(1)</sup>، ومقدار دقة اختيار الشاعر لهذه المفردات تكون لغته قائمة على التحدي والخلود بشرط أصالتها وتشبثها بأنظمة اللغة، إذ إن هذه المفردات الشعرية التي يتقنها الشاعر إنما تشحنه «بطاقة جمالية لم يسبق له أن عهد بها، تفتحها عليها وتختبر ذكاه الاستقبالي بها، فيصبح التعامل عندئذٍ تعاملًا امتزاجيًا متفاعلاً لا تعاملًا استقرائيًا وصفيًا خارجيًا»<sup>(2)</sup>.

حينما نعامل الكلمة بهذا المستوى الحضاري ستصبح عندئذٍ إشارة حرة، يتم تحريرها على يدي المبدع الذي يطلق عناقها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيد بها المتلقي مرة أخرى بتصوّر مجتلب من بطون المعاجم... وإنما للتفاعل معها؛ بفتح خياله لها؛ لتحدث في نفسه أثرها الجمالي<sup>(3)</sup>، وهذه المفردات الشعرية هي التي توقظ في السامع الإحساس بمستويات اللغة المختلفة<sup>(4)</sup>، وهذا ما سيحوّلها «إلى لغة جديدة من خلال التجربة الواعية للشاعر، وكشف هذه التجربة شعرياً، مما يمنح اللغة طاقات إضافية توحى بروح العصر وتعبّر عنه بفتية هي وليدته، ومن خلال هذه العلاقات تتجلى عملية التأثير والتأثير بين تراثية اللغة ومعاصرتها، أي جدليتها التي توجهها نحو أفق جديد متميّز، فجّير فرائده لوعي الشاعر ونفججه، وقدرته على فهم جوهر هذه العلاقة التي يمثل قطبها الأول البنية اللفظية والبنية الشعرية»<sup>(5)</sup>.

(1) لغة الشعر المعاصر: بحث في الجذور، د. طارق الجنبلي (من بحوث مهرجان للربيع الشعري المعاصر

(1989): 6-7.

(2) عضوية الأداة الشعرية: 70.

(3) يُنظر: تشريح النص: 12.

(4) ينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي: 120.

(5) قامة النار وخريف السيدة الأولى: 119-120.

أما من مصادر هذا المعجم الشعري فهي:

1. الموروث اللغوي: وهو المصدر الذي يعتمد فيه الشاعر على الموروث اللغوي الذي ترسخ في ذهن الشاعر لمعارف وعلوم اللغوية على إثر تعرضه لسلسلة من التجارب العلمية والمعرفية والدراسية.
  2. اللغة المعاصرة، أو المتداولة: المقصود بهذا المصطلح تلك القيم المعرفية التي اكتسبها الشاعر من خلال الممارسات الآتية والتجارب التي اكتسبها من خلال تعرضه لسلسلة علوم وتجارب معاصرة .
  3. المفردات الشعبية أو العامية: وهي مجموعة الثقافات والمعارف التي اكتسبها الشاعر من الموروث الثقافي الشعبي المكتسب من المحيط الذي يعيش فيه.
- وقراءة متأنية لمعجم أحمد حلمي الشعري ستكشف لنا عن أهمية هذا المعجم وخطورته الذي يتركز على عااور عدة:

1. موضوع الكون.
2. موضوع الحياة.
3. مواضيع مختلفة.

لو تأملنا ديوان أحمد حلمي لوجدناه يفتن بالكثير من الوحدات اللغوية (مفردة كانت أم تركيباً) التي تبتمد كثيراً عن دلالاتها الأصلية على اختلاف عااورها، على أن هناك نوعاً من التواصل والالتقاء بين المعنى المأمجي والمعنى الجديد وكما هو مُمَيَّن في الشكل الآتي:





ولعلنا لا نبالغ حين نقول إن استخدام الشاعر للتماذج الشعرية المماثلة سيُثير نوعاً من الملل إلا أنه سيكون عاملاً مؤكداً على إصرار الشاعر وتأكيده على ضرورة التوليد الدلالي وأهمية حضوره في النص الشعري.

يتجه الشاعر في تكوين معجمه الشعري اتجاهين:

### 1. آلية التوليد الدلالي على مستوى المقردة.

في هذا المستوى يشتغل الشاعر على العديد من الآليات على النحو الذي يُمكنه من توفير رصيد لغوي يساعد على تكوين معجمه، ومن ثمّ سيتمنح شعره عنصري التحلّي والبقاء، ومن بين النماذج الشعرية التي تؤكد حضور هذا المعجم قوله:

يُروِّحُ عَنْ فُؤَادِكَ مَا تَمَانِي      مِنْ الْأَلَامِ آمَالًا كِبَارًا  
فَسِرْ مَا ضَاقتَ السَّنِيَا بِعِزِّمْ      بِشَدِّ وَلَا تَقُلْ: ذَهَبَ الْقَطَارُ<sup>(1)</sup>

إذ يشتغل الشاعر هنا على استعادة وظيفة المقردة العربية بعد إيقافها من مرحلة السّبات الطويل التي مرّت به، ناقلاً الكلمة من دلالتها الأصلية إلى دلالة عصرية أخرى مُعارف عليها، فلفظة (تطار) التي وظّفها الشاعر تعني في معاجم اللغة مجموعة من الإبل<sup>(2)</sup> ثمّ نقلها الشاعر إلى دلالة أخرى هي وسيلة النقل المعروفة، وهنا توارى المعنى الحقيقي للمقردة ليبقى في بطون المعاجم اللغوية واندفع مكانه المعنى العصري ليستقرّ مكانه.

ويسمى الشاعر في النص التالي إلى الفعل ذاته من حيث إيقاف الكلمة من غيبيتها، في سبيل بحثها من جديد ناقلاً دلالتها القديمة إلى وضع دلاليّ جديد:

لَا تَعَجِّبْ بَمَا تَرَى مِنْ زِينَةٍ      يَزْهَوُ بِهَا نَفَرٌ مِنَ الْجُهَالِ  
فَلَقَدْ يُذَلُّ الْجَهْلُ فِي أَبْرَادِهِ      وَلَقَدْ يُعَزُّ الْعِلْمُ فِي الْأَسْمَالِ<sup>(3)</sup>

(1) ديواني: 178.

(2) ينظر: لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الأفرقي للعصري: 5 / 108.

(3) ديواني: 295.

لا شك في أن لفظة (الأسمال) هي من الألفاظ القديمة التي نلر استعمالها في عصرنا الحالي بل غابت تماماً عن الاستعمال، إلا ما نجد بين بطون المعاجم اللغوية التي تهتم بذلك، تشير هذه المفردة في معناها الحقيقي إلى الثوب الرث المزق القديم<sup>(1)</sup>، إلا أن الشاعر استطاع أن ينقل دلالة هذه اللفظة من المعنى الذي ذكرته قبل قليل إلى معنى الفقر والبساطة، وعلى الرغم من أن المسافة يسيرة ما بين معنى اللفظتين إلا أن الشاعر استطاع أن يضيف على النص عنصر التخيل والذهشة وأن يضيف إلى معجمه الشعري شيئاً جديداً.

يسمى الشاعر في النص التالي أيضاً إلى توظيف بعض المفردات العربية الأصيلة ونقلها من دلالتها الأولى إلى دلالة ثانية جديدة:

هي الدنيا وإن خفقت جناحاً مسارح لا تبارحها الموم  
مروم الموم أن يماخيا وأبعد كل شيء ما يروم<sup>(2)</sup>

إذ يُفعل الشاعر في هذا النص لفظة (مسارح) التي تعني في المعاجم العربية الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي<sup>(3)</sup>، ثم انتقلت دلالة الكلمة في العصر الحديث إلى معنى ((بناء يقوم فيه الممثلون بتقديم عروض درامية))<sup>(4)</sup>، ويقوم الشاعر هنا على تشغيل الرمز في النص وتكليفه على النحو الذي يوسّع من دائرة دلالة المفردات العربية وزيادة إنتاجيتها في سبيل إثارة الخلق ووضعه في فضاء شعري لافت للنظر.

(1) ينظر: لسان العرب: 11 / 345.

(2) ديواني: 326.

(3) ينظر: لسان العرب: 2 / 478.

(4) معجم للمصطلحات الأدبية، إبراهيم شعبي: 321.

وفي سبيل أن تكون الآليات المستخلصة لتأسيس المعجم الشعري الخاص بالشاعر فعالة ومُنتجة، فإنه يحاول التوزيع والتشكيل في هذه الآليات ومنها توظيفه للمفردات الأجنبية الدخيلة على اللغة العربية كما فعل في النص الآتي:

جئت إلى الدكتور نشكو علّة      أمراضها التسويّف والمجراّن  
قد حكّم الأزمان فيما يتنا      والظلم ما حكمت به الأزمان<sup>(1)</sup>

إذ تضمّن المفتاح الاستهلاكي لهذا النص على مفردة أجنبية هي لفظة (الدكتور) التي استعارها الشاعر من اللغات الأجنبية مع عافظته على أصلها الأجنبي من دون أن يُعرّضها لظاهرة التعريب، ولعلّ الشاعر في هذه المحاولة أراد أن يؤسّس لمعجم شعري يملك مقومات الذّم في حساسية الاستخدام الشعري التداولي، وقائم على التمازج الثقافي والحضاري بين اللغات والشعوب.

## 2. آلية التوليد الدلالي على مستوى التراكيب.

ومن بين النماذج الشعرية التي تؤكد حضور هذا النوع من التوليد في معجم الشاعر قوله:

نبه فؤادك فالخياة كما ترى      تمضي مضيّ البرق في الأجواء  
واملاً سجلّك ما حيت مأكراً      تحكي لبحوم القبة الزرقاء<sup>(2)</sup>

لمفردة (القبة) و (الزرقاء) هما من المفردات العربية الأصلية التي استخدمت على مر العصور وهما ليستا حكرأ على شاعر من دون غيره، وتدلان في أصل اللغة على المعاني التي وضعت لهما في أصل اللغة، إلا أن استخدامهما من لدن الشاعر بهذه الصيغة قد أضاف دلالة ومعنى جديداً، فقد استطاع الشاعر أن يستفيد من اللون (الأزرق) الذي

(1) ديواني: 342.

(2) للمصدر نفسه: 47.

يلتقي فيه هذان العنصران (السَّماء / القبة) لصناعة دلالة وعلاقة جديدة، مما يُسجّل ذلك لصالح معجم أحمد حلمي الكوني.

واستخدام الشاعر لمفردتي (كتاب) و (الكون) في قوله:

لا نَعْمَدُ إِلَى الْخِيَالِ تَنْبِيهِ      مَرَحَ الْخِيَالِ يَطْبِئِرُ بِالْأَلْبَابِ  
واقراً كتاب الكون إن سطروره      تبسلي الحقيقة غير ذات حجاب<sup>(1)</sup>

هما مما يكسبان النصّ دلالةً وبعداً جليداً، وعلى الرغم من أن هاتين المفردتين هما من المفردات التي استخدمتا كثيراً، ومعنيهما في أصل اللغة مفهوم لا يعجز أحدٌ على إدراكهما، إلا أن استخدامهما بهذه الصيغة يحققان تطوراً دلاليّاً من موقعية تركيب الجملة (كتاب الكون) التي تمنح القارئ مساحة كبيرة للتأمل والتصور للواقع، فلا يُمكن أن يتصور أحد أن للكون كتاباً ألفه مكتسب الاطلاع عليه، هذا الاستخدام المشحون باستخدام رمزية التشكيل اللغوي بعث فيها نوعاً من القواصل بينها وبين التلقّي، الذي سيحاول إيجاد صلة ما بين هذا التركيب الذي أوجده الشاعر والمعنى الحقيقي للمفردات المكوّنة له.

في النموذج التالي يُعاود الشاعر تخصّصه للكون الذي يُصرُّ على أن هناك علاقة ما بينه وبين الكتاب، لما يجعله الأوّل من إعجازات تأملية تكشف عن رغبة الإنسان ومنذ بدايات وجوده على الأرض في كشف أسرارهِ كما يكشف القارئ أسرار الكتاب:

مضى عهد أضواء الفكر فيه      وليس يَمُودُ ما إن مرَّ عهدُ  
كتاب الكون تملّيه الليالي      وكلّ سطروره جزرٌ ومُدّ<sup>(2)</sup>

فالمتأمل للألفاظ المكوّنة لهذا النص لن يجد آية صعبة في إدراك معانيها المعجمية، إلا أنه سيفاجئ حين يتأمل الوحدة التعبيرية (كتاب الكون) فهي تُثير أمام التلقّي العديد

(1) ديواني: 67، ولزيد من الاطلاع ينظر الصفحات: 44، 47، 67، 74، 90، 157، 205 من ديواني.

(2) للمصدر نفسه: 150.

من الأسئلة: فهل من علاقة حقيقية بين الكون والكتاب؟ وهل للكون كتاب؟ الأجوبة تكمن في تعبير الشاعر (كتاب الكون) الذي أضاف إلى معجم الشاعر الشعري معنى جديداً من خلال العلاقة الجديدة التي أوجدتها هذا التعبير بين الكون والكتاب.

ويكشف الشاعر في النص التالي أيضاً عن وجود صلة ما بين إشراقه الكون وظاهرة التكحيل التي تُعدّ من السنن الشريفة التي دأب الرسول (ﷺ) على فعلها:

أنظر فإنّ الكون يلو مشرقاً      ما دمت تكحلّ مقلتيك ضياءً  
ما غامت الدنيا بوجه مؤمل      كلا ولا حجب القنوط رجاءً<sup>(1)</sup>

فالتركيب اللغوي في جملة (أنظر فإنّ الكون يلو مشرقاً) وجملة (ما دمت تكحلّ مقلتيك ضياءً) يُشير إلى وجود نوع من العلاقة التواصلية الإيجابية بين التكحلّ وإشراقه الكون، إنّ استخدام الشاعر للموحدة اللغوية (تكحلّ مقلتيك ضياءً) انزاح بها عن دلالتها المعجمية، إلا أنّ المفردات المكوّنة لهذا التركيب بقيت على حالها، إذ إنّ الألفاظ (تكحلّ / مقلتيك / ضياءً) هي من الألفاظ العربية الأصلية التي استخدمها الناس فضلاً عن الشعراء على مرّ العصور، غير أنّ استخدام الشاعر لها بهذه الصيغة أخرجها عن دلالتها الأصلية لتشير إلى معنى (الرؤية والبصر).

إنّ المتأمل في هذه التصور سيكتشف أنّ العلاقة التي أوجدتها الشاعر بين الكون وباقي الأطراف المكوّنة لمعجمه هي علاقة قابلة لإقناع المُتلقي بمجديتها ومنتاتها وطبيعتها - كما يوهّم الشاعر -.

ولعلّ هذا الكلام سينطبق أغلبه على المحور الثاني من محاور معجم أحمد حلمي الشعريّ وهو محور الحياة الذي يربط الشاعر بينه وبين الصحائف التي تُشير في معناها إلى الكتاب، ومن بين التمازج الشعرية التي اشتغلت على تكوين هذا المحور قوله:

لا تشمخن أبداً بأنفك      يلقي الموان على المدى من يشمخ

(1) ديواني: 47.

ليس الحياة سوى صحائف عمره أسطارها في كل يوم تنسخ<sup>(1)</sup>

إذ تسير الألفاظ المكونة لهذا النص في مسارها الدلالي الطبيعي إلا أنها تستحرف عن دلالتها المعجمية حينما يصوغها الشاعر في تراكيب خاصة، بفضل خبرته اللغوية وقدرته على تطويع اللغة بهذا الشكل، وتصبح الكلمة حينها ((ذات دلالة مميزة من دلالتها العامة قبل ارتباطها بهذا السياق))<sup>(2)</sup>، فصياغة الشاعر لفردتي (الحياة / صحائف) الكامنتين في هذا النص بالطريقة التركيبية التي لاحظناها أدت إلى إيجاد نوع من العلاقات الدلالية الجديدة بين الحياة والصحائف، بل ويزيد الشاعر من متانة هذه العلاقة بقوله (أسطارها في كل يوم تنسخ) على النحو الذي يحاول فيه إقناع القارئ بذلك، فالدعوة هنا صريحة لتأمل الحياة كما يتأمل الواحد منا أفكار كتابها ما.

ويأخذ الشاعر في تعامله مع محور الحياة وتكوينه للعلاقات الدلالية الخاصة به على الاقتناع بوجود علاقة رصينة بين الحياة والصحائف، سنجلنا بالتالي إلى اكتشاف السر الذي يحاول الشاعر استدراجنا إليه، وهو أن الكائنات العينية التي لا نراها (كالكون والحياة وغيرها) هي في حقيقتها ما تزال بحاجة إلى تأمل وقراءة متأنية، كما هي الحال مع الصحائف التي تمثل مجموعها كتاب الحياة (إن صح التعبير):

نشرت صحائفها وطويت أخرى وكل حياتنا طوي ونشر  
إذا فكّرت في الدنيا ملياً فلن نجفى عليك العمر سر<sup>(3)</sup>

فلو فككتا هذه التراكيب اللغوية عن بعضها البعض وأعدناهما إلى جلودها اللغوية السابقة قبل تفاعلها في النص، لاكتشفنا أن ألفاظها لم تنبذ عن مسارها المعجمي، ولكن لو عدنا إلى النص لوجدنا فيه نوعاً من التطور الدلالي نراه في الوحدة التعبيرية (وكل حياتنا طوي ونشر) مما يدهونا إلى الاقتناع بأن ((تأثير الكلمة في سياق ما، غيره وهي في

(1) المصدر نفسه: 127.

(2) علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق - دراسة تاريخية - تأصيلية - قديمة، د. فايز الداية: 454.

(3) ديوان: 188.

سياق آخر<sup>(1)</sup>، فلا يمكن للحياة أن تكون كالورقة تطوى وتُشَرَّ إلا أن النص الشعري السابق جعلها كذلك، وبهذا أظهر الشاعر براسته في تطوير اللغة دليلاً وساعد على نموها بما يجعل الشاعر قادراً على معيشتها في مغامرة مستمرة.

في النص التالي يحمل الشاعر عنصر المواجهة في تطويع اللغة وحملها على الاستجابة لمحاولاته في تكوين علاقات جديدة بين عناصرها المختلفة:

يقسو الزمان عليك في أحكامه ما دمت تلقى للزمان قيادا  
من شاء يكتب في الحياة صحافاً غراً يحذ في الكرمات مدادا<sup>(2)</sup>

إن وجود المفردات المكونة لهذا النص بمزج من سياقاتها النصية الحالية لا يؤثر فينا أي نوع من الغرابة فهي تسير في مسار لغوي طبيعي لا جدال فيه، إلا أن وجودها ضمن هذا السياق وبالطريقة التي رأيناها سيقودنا إلى اكتشاف نوعين من العلاقة فيها: بين (الحياة و صحاف / الكرمات و مداد)، وكأن الشاعر بذلك يحاول إلغاء الدلالات القديمة للمفردات المؤسسة للنص وإلباسها دلالة جديدة.

وفي التصوص اللاحقة يحاول الشاعر أن يوسع من دائرة محاوره المعجمية راسماً معالمها الدلالية في اتجاهات مختلفة، ففي النص التالي ستكون الفضيلة محوراً أساسياً في النص يحاول الشاعر من خلالها أن يقيم مجموعة من العلاقات بينها وبين بعض الأطراف، على النحو الذي سيجعلها هدفاً يسمى الكثير للتحلي به وتحقيقه:

لا يرفع الإنسان فضل ثيابه كلا ولو حاك النصار ثيابا  
من يتخذ غير الفضيلة حلاً يحمد الموان لما أتاه عقابا<sup>(3)</sup>

ينبتق هذا النص من العديد من الحكم التي تعمل على بناء النفس البشرية بناءً متكاملًا قائماً على الفضائل والأخلاق تبرزها الذات الشاعرة كونها ذاتاً واعظة، وفي

(1) لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين الوائلي: 22.

(2) ديواني: 141.

(3) ديواني: 66.

متابعة قرائية للنص سنجد أن الفضيلة تمثل قطب العلاقة في الحقل الدلالي الذي تدور حوله الفكرة القائمة النص، إذ يتكثف الحضور الدلالي في الوحدة التعبيرية (الفضيلة حلة)، ولو تأملنا هاتين المفردتين لاكتشفنا أن لا وجود لعلاقة حقيقية بينهما، ولكن الشاعر بفضل خبرته جعل من مفردة (الفضيلة) لفظة متحفزة قادرة على التحول من حقيقتها الجوهرية إلى مادة ملموسة، مُحققاً بذلك علاقة عكسية بين الفضيلة والمهوان عبر وحداته اللغوية (من يتخذ غير الفضيلة حلةً يهد المهوان لما أتاه عقابا) والعكس صحيح.

ولو تابعنا النص التالي فإننا سنكتشف أنه يسير في المسار نفسه الذي سلكه سابقه، من حيث الشبكة الدلالية التي يحاول الشاعر تشكيل غيوطها حول النص وإحكام سيطرتها عليه:

كفاف العيش خير من حياة      تصد المرء عن سُبُل الإباء  
ومن يلبس ثياب اللئ طوعاً      سيخضع مرغماً ثوب الحياء<sup>(1)</sup>

إذ يعمل الشاعر في هذا النص على تشكيل العديد من العلاقات غير المنطقية في حقيقتها بين العديد من الأطراف في هذا النص كالعلاقة بين (اللئ والقياب) و (الحياء والقياب)، والتأمل لهذه الألفاظ بمزول عن سياقها النصي سيكشف أنها من الألفاظ التي استُخدمت عند الكثيرين، كما أن العلاقة الحقيقية بين كل طرفين من هذه الأطراف هي علاقة وهمية لا أساس لوجودها، غير أن الشاعر بفضل قدرته على التلاعب باللغة وتمكّنه من إنتاج الرموز وبالتالي استطاعته على منح هذه المفردات القدرة على الإيهام والتخيل.

ويدور أن الشاعر قد أغرم كثيراً بأنسة القيم والأشياء مُلبساً لهاها القياب والألبسة كما فعل في التصين السابقين، وكذلك فعل مع الليل في النص التالي:

إذا طال ليلي وارتدى القوب قائماً      أضاءت بنور الفكر منه الجوانبا



فقد يؤنس المرء السكون بوحه وإن ظلّ طول الليل يرمى الكواكب<sup>(1)</sup>

إذ يشتغل الشاعر في هذا النص على أنسة الليل الذي ألبسه ثوباً قائماً كناية عن شدة ظلمته، والتأمل لهذا النص لا يجد فيه أي نوع من العلاقات الحقيقية بين أطرافه (الليل / الثوب)، لكن الشاعر أزاح الألفاظ عن دلالاتها الطبيعية على النحو الذي يُثير المتلقي ويضعه في فضاء من التخيل

ويعمل الشاعر في النموذج اللاحق على الآلية نفسها في أنسة الأشياء مكوناً بذلك العديد من العلاقات بين عناصر النص المختلفة:

هوّن عليك فإن ما أبصرته في الكون لا يعدو اليقين سراها  
ما مدت الأيام حبلاً لامرئ إلا لتلبسه الأسى جلباباً<sup>(2)</sup>

هنا يهتم الشاعر مشهدة التصي بتكوين عدد من العلاقات بين عناصر النص، أولى هذه العلاقات بين (الأيام والحبل)، والثانية بين (الأسى والجلباب) والأمر الذي لا مناص من التسليم به، أن هذه العلاقات لا أساس لوجودها على أرض الواقع، غير أن الشاعر يسعى في قصيدته الصغيرة (الرباعية) إلى منحها فضاء أوسع وأرحب للتأمل والتخيل.

في النص التالي يؤنس الشاعر المرأة التي تعكس على وجهها صورة الإنسان وهي تمثل عنصر الجماد وبطبيعة الحال فإن هذه الآلة ستبقى تلك المادة التي لا حياة حقيقية على أرضها:

لا تعجبن إذا المرأة ما عبت بوجهك اليوم إن الوجه قد شحبا  
قد كنت غضاً نظير الزهر باسمه فصرت والغصن في تصويحه حطباً<sup>(3)</sup>

(1) ديواني: 60.

(2) المصدر نفسه: 61.

(3) ديواني: 60.

فمن خلال هذا النص استطاع الشاعر أن يقيم جسور القواصل بين مكونات الحياة بما فيها الأشياء، مُحدِّداً لها العديد من الصفات الإنسانية، فهي تُعَبِّسُ كما يعَبِّسُ الإنسان (لا تعجبن إذا المرأة ما عبست بوجهك اليوم) وفي حقيقة الأمر لم تعبس تلك المرأة وإنما عبس ذلك الشخص الذي وقف أمامها، إن الشاعر من خلال تكوينه لهذه العلاقة يحاول أن يزيد من إنتاجية المفردة العربية للذوال ولعلَّ المُلقِّي خبير من يَتِمُّ نجاح الشاعر في ذلك. إن هذه المحاولات التي قام بها الشاعر في توسيع شبكة الدلالات اللغوية استطاعت أن تُعمِّق التصوص وأن تجعل من ((الفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم))<sup>(1)</sup> على النحو الذي يجعلها أكثر خصوبة وثراء.

## تكرار

يعدُّ التكرار واحداً من أبرز الظواهر الأسلوبية المميزة التي عرفها الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، التي نستطيع من خلالها اكتشاف جزء من الجوانب الفنية للنص والوجداني أنشئ هذا، إن كان الشاعر على وعي بما يفعله وليس مجرد ملء الفراغ الناتج عن عدم قدرته على الاستمرار في الإبحار في عالم النص، فـ ((تكرار الفاظ خصوصاً إضاعة للنص، يستطيع الدارس أن ينمِّي تحليلاته بواسطة هذا الملح التصويري البارز، للكشف عن الملاحح الرئيسة للتجربة الشعرية، ومحاولة فك رموزها، ووضع الإصبع على بؤر حساسة))<sup>(2)</sup> فيها.

المقصود بهذه الظاهرة هو ((إعادة كلمة أو عبارة، بلفظها ومعناها في مواضع أخرى غير الموضع الذي ذكرت فيه لأول مرة بما يثل ظاهرة في نص أدبي واحد))<sup>(3)</sup>، أو هو حسب نازك الملائكة ((الحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر

(1) الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين اسماعيل: 250.

(2) إشتبار التكرار، إشتبار التقى، تكرار التراكب، أحمد الكريم راهي جفر، للوقف الثقافي، العدد 35، أيلول - تشرين الأول 2001، بغداد: 89.

(3) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 61.

من عنايته بسواها))<sup>(1)</sup>، ولأن الشاعر بحاجة إلى الخروج بنص استثنائي يرسم المشهد المشكّل في عالمه الداخلي، فإنه يميل إلى العديد من الوسائل التعبيرية ومنها التكرار، كونه يؤدي ((دلالات تعبيرية متعددة ذات تأثير حسي في المتلقي حيناً وأثراً فنية خيالية أحياناً أخرى))<sup>(2)</sup>، ولا شك في أن الشاعر وهو المتمي إلى عالم النص يحاول من خلال هذه الممارسة أن يبدل قصارى جهده في سبيل إثارة طاقات الكائن (كلمة أو عبارة) الإيحائية الكامنة<sup>(3)</sup>، وتحريها من أجل الوصول إلى نص أدبي مركّز وأ نموذج جمالي يميّز، فيسلط ((الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها))<sup>(4)</sup>، ومن أجل التركيز على المعنى وإغناؤه وإثرائه يحدّد له الشاعر لفظة ما أو عبارة معينة فيكرها بما يتناسب مع ثقل هذا المعنى، سواء في تجربة الشاعر أو النص الشعري في حد ذاته، وكأنما يعبر هذا التكرار عن تلقائية في التدفق الشعري الذي يجعل الشاعر تحت سلطة التعبير بهذه الظاهرة الفنية<sup>(5)</sup>.

وما دام الأمر بهذه الأهمية فلا بد أن يكون للتكرار وظائف حدّة تتناسب مع هذا الدور الكبير المناط به كونه يؤدي إلى ((توجيه التجربة الفنية، والربط بينها))<sup>(6)</sup>، فهو ((نابع من فكرة النص لإشباعها وإثراء دلالتها))<sup>(7)</sup>، ومن هذه الوظائف: الوظيفة

(1) قضايا الشعر المعاصر: 276.

(2) دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة: أديب ناصر النموذج، درجن غركان، للوقت الثاني، العدد 32 آذار - نيسان 2001، بغداد: 80.

(3) ينظر: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 72.

(4) قضايا الشعر المعاصر: 276.

(5) ينظر: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: بحث في آليات تلقي الشعر الحديث، د عبد القادر صبر: 174.

(6) البنات الشكلية للقصيدة العربية ودورها الدلالي، إعلند: دحسام محمد أيوب، مجلة جامعة جرش الأهلية، 2004: 207.

(7) الطرق على آية الصمت: 98.

الدلالة التي ((تجاوز مجرد الدور اللغوي المباشر الذي يؤديه الدال والمندلول))<sup>(1)</sup>، وهنا يعمل التكرار ((على تجميع العناصر والوحدات الدالة في شبكة متعائلة))<sup>(2)</sup>، وعلينا هنا التأكيد على وجود دالتين رئيسيتين ((دلالة عامة وهي التوكيد والعناية، ودلالة خاصة تستشف من السياق قد تكون - نسي الأغلب - شعورية أو موضوعية))<sup>(3)</sup>.

وهناك الوظيفة النفسية: لأن التكرار في كثير من حالاته يرتبط بالفكرة المسيطرة على الشاعر عند النظر إلى العناصر المكررة<sup>(4)</sup>، وهنا نستطيع من خلاله التوغل إلى أعماق الذات الشاعرة وتحليلها وقراءة أبعادها النفسية المعقدة<sup>(5)</sup>، إذ سيساعدنا ذلك في القبض على مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلمها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما<sup>(6)</sup>.

وأحياناً يوظف الشاعر هذه الظاهرة لأداء وظيفة أخرى وهي اتخاذ نقطة بداية ينطلق منها الشاعر إلى تسجيل كل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية المتنوعة المرتبطة بالعبارة المكررة<sup>(7)</sup>.

وعلى وفق جميع هذه المعطيات فإنه يمكننا القول إن التكرار ((لا يولد من فراغ، ولا يهدف إلى سد نقص في الكمية الصوتية للييت أو الشطر، وإنما يولد من خلال

(1) إشتار التكرار، إشتار الطقي، تكرر التراكم: 89.

(2) اللغة الشعرية.. دراسة في شعر حميد سعيد، محمد الكوثي: 123.

(3) وبيع المعاني: 61.

(4) ينظر: اللغة الشعرية.. دراسة في شعر حميد سعيد: 123.

(5) ينظر: دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة: 81.

(6) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 243.

(7) قراءات في شعرنا المعاصر، د. علي عشري زليد: 58.

المحاكاة بين اللغة، ليكون متمياً إليها، وقادراً على تلمس النهج للقضي إلى ترجمة الصديق الفني للتجربة))<sup>(1)</sup>، وزيادة على ذلك فإنه يؤدي إلى تحقيق التماسك النصي<sup>(2)</sup> وهنا يحمل التكرار صفة الوظيفة النصية التي تحقق الكثير من المتجزات داخل النص، وتبقى هناك أغراض أخرى بعيدة عن مرامي الفن السامي: تلك الأغراض التي يتكئ عليها الشعراء الذين يتوقف صبرهم، وتتهار قوة المواصلة لديهم، فيتجهون إلى التكرار للاستعانة به في إكمال بيت تنقصه بعض المفردات، أو تمشية الوزن والاستعانة بإيقاع التكرار للتخفيف من رثابة القصيدة، أو إنهاء تدفقها بسرعة، وهي عموماً مرفوضة في ميزان الفن<sup>(3)</sup>، فضلاً عن دوره في السياق الشعري للقصيدة من حيث مركزته وهو ((جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يؤكد عليها أو ينبه القارئ إليها))<sup>(4)</sup> تحمل بين طياتها عنصر ((التأكيد والتبني والإدعاش والتهويل))<sup>(5)</sup>.

كما يدلولنا هنا فإن أهمية التكرار كبيرة لا يمكن إغفالها إلا أن ذلك لا يعني منحه عنصر الاطمئنان، بل يجب على الشاعر أن يكون متنبهاً في تعامله معه فقد يكون في بعض الحالات نوعاً من التردّي إن لم ((يتحف تكراره بشيء من التغيير في اللفظ المكرر))<sup>(6)</sup>، أو في ما يقرب منه من الألفاظ السابقة أو اللاحقة له، كما أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام، وإلا فإنه سيصبح حشو لفظياً متكلفاً لا سبيل إلى قبوله، إلا إذا برز وجوده بمجاليات خاصة، ولا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر

(1) إشتبار التكرار، إشتبار التلقي، تكرار التراكم: 89

(2) ينظر: علم اللغة النصي بين النظري والتطبيقي، د. صبحي إبراهيم التقي: 2/ 22.

(3) ينظر: لغة الشعر العراقي للماصر: 184.

(4) النقد التطبيقي التحليلي: مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء للتأثير النقدية الحديثة، عدنان خالد عبدالله: 24.

(5) الصورة الفنية معياراً قديماً، د. عبد الإله الصائغ: 426.

(6) وهج المعناه: 61.

عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية<sup>(1)</sup>، وعند ذلك يستطيع التكرار فقط أن يكتسب شرعيته ويمارسه جميع مهامه داخل النص وخارجه في أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة<sup>(2)</sup>.

الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي وفي مساحة واسعة من ديوانه يعتمد على تقديم خطاب شعري على وفق رؤية خاصة، هي خلاصة تجربته الإنسانية راسماً أبعادها على شكل الرباعيات - كما قلّمنا من قبل -، ويتكئ في ذلك على العنيد من الأساليب اللغوية ومنها التكرار الذي يمنحه جانب التثبيته، حاشداً له كل الإمكانيات الفنية والدلالية مما يؤدي بالتالي إلى ضمان رسوخ هذه التجربة في أذهان الآخرين، وهو نفسه يؤكد ميله إلى هذه الظاهرة بقوله:

أكرّر ما نظمت أذود نفسي عن التفكير في عن الحياة  
إذا ما ضلّلت في دنياك ذرعاً فرمّ في العشي وفي الغداة<sup>(3)</sup>

فهو أحد السبل التي تمضي بالشاعر إلى عوالم مختلفة تتأى به عن العالم القائم الذي يضيّق الشاعر ذرعاً به، أما عن أنواع التكرار فلا نتحدّث من تلقاء نفسها أو حسبما يرسمها الشاعر وإنما نتحدّث ذلك على وفق اعتبارات فنية بحثية، فطبيعة التجربة الفنية التي يمارسها صاحبها ((هي التي تفرض وجوداً معيناً محدداً من التكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقلل الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معيّن))<sup>(4)</sup>.

وفي قراءة ثنائية لديوان أحمد حلمي نجد أن أهم أنماط التكرار الموجودة فيه تتحدّث في الأنواع الآتية:

(1) ينظر: طواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 65.

(2) ينظر: وهج العطاء: 61.

(3) ديواني: 95.

(4) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: حسامية الإبيات الشعرية الأولى جيل الرواد والستات، أد. محمد صابر عبيد: 183.

1. تكرار المفردة.

2. تكرار التراكيب.

3. التكرار المحوري.

1. تكرار المفردة: وهو أبسط أنواع التكرار ويحدث حين يلجأ الشاعر إلى لفظ معين يكرره في مواضع معينة على وفق ما يراه الشاعر مناسباً، وهذا النوع من التكرار لا يرتفع إلى مرتبة الأصالة ما لم يكن مرتبطاً بسياق النص وماحاً لنها دالات جديدة تساعد على تجديد النص وانبعاثه، ويعدّ هذا النوع الأكثر انتشاراً في ديوان أحمد حلمي ومن نماذجه قوله:

لا تحش بأسماء الحياة فإئماً      يسمو الفتى بتحمل البأساء  
إن العناء هو السيل إلى العلى      أرايت مجدأ نيل دون عناء؟<sup>(1)</sup>

إن يؤس الحياة ومعاناتها التي واجهها الشاعر مستظّل المنطلق الأساس الذي يسعى الشاعر من خلاله إلى توكيد وعيه بالتجربة، التي يحاول رسم مشهدها على النحو الذي يُفضّلها من خلال تكرار بعض الألفاظ الدالة عليها، يُلحّ الشاعر أحمد حلمي هنا على تكرار مفردتين (بأساء - البأساء / العناء - عناء) على وفق تسلسل زمني معين لكل مفردة يكاد أن يكون متقارباً، من دون أن يؤثر ذلك على فاعلية المعنى ومتمته بل إن ذلك ساعد على زيادة استقرارية النص وأثرانه، ولولا هذا التكرار لكان لزاماً على النص أن يسير باتجاه آخر وربما أصابه خلل ما يحيله على فشل ذريع في جزء من أجزائه.

وتخرج الرباعية اللاحقة إلى المنطقة ذاتها من حيث نهوضها على تقانة التكرار، التي اشتغلت وبشكل واضح في صنع الإشارة الحسية من خلال تكرار الشاعر لـ (تعجين - الإعجاب / كلامك - الكلام):

لا تعجين أبداً برأيك واتبّهتخي      الحقيقة ما بسدا الإعجاب

وأجعل كلامك حين تنطق موجزاً حرّ الكلام يفرضه الإسهاب<sup>(1)</sup>

ويتحقق عن طريق هذه التقانة الكشف عن مواضع اهتمام الشاعر بمجزء مهم من نصّه، الذي أحاله بحكم خبرته على نصّ جديد يحقق فيه أبعاد رؤيته ويوزّعها بشكل نظامي من دون أن يحشر نصّه بتكرار ألفاظ تتصف بالبطالة، وعلى النحو الذي تتجلى فيه دلالات جديدة، وهذا هو مبدأ التكرار الذي يتهجّج له الفكر بإدراكه شيئاً مألوفاً يتكرر بحلة جديدة<sup>(2)</sup>، وعلى وفق مسار قبي معيّن.

يحقق الشاعر من خلال هذه التقانة عنصر التأكيد على تشكيل المشهد من خلال تكراره للمفردات (أحق - الحماسة - الحماقة / يبرأ - يبرأ / سعى - سعى) في هذه الرباعية:

لا نعهدن لأحمقٍ مهمّةٍ      إنّ الحماسة نازها لا تطفأ  
قد يبرأ الرجل المصاب إذا سعى      وأخو الحماسة ما سعى لا يبرأ<sup>(3)</sup>

ولمجد أنّ التكرار هنا قد زاد من حركية النصّ ونمائه لتعويضه على مجموعة من الأفعال، التي أحالها الشاعر على ألفاظ ذات كثافة دلالية بعيداً عن الرثابة والكسل الفني.

غير أنّ الشاعر وفي بعض الأحيان يخفق في استخدامه لهذه التقانة، فيقلد ما يندفع وراء التكرار من أجل صنع المشهد الذي يوق الوصول إلى جانبه الإيماني واحترائه من خلال تكراره للمفردات (الشيب - الشيب / عزاء - عزاء) في مثل قوله:

إذا ما الشيب زفّ إليك أبقرن      بآنك قد درجت إلى الفناء  
لكلّ بلية تأتي عـزاء      ويلوى الشيب عزّت من عزاء<sup>(4)</sup>

(1) للمصدر نفسه: 56.

(2) ينظر: الصورة الشعرية، سي - دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيب الجنتلي: 84.

(3) ديواني: 38.

(4) للمصدر نفسه: 43.



إلا أن مفردة (عزّت) تأتي فتحرق النص من دون أن تقدّم له أي منتج دلالي أو فني جديد سوى ملئها لفراغ معيّن من النص، وكان باستطاعة الشاعر أن يأتي بمفردة أخرى تغني النصّ وتزيد من تأثير فاعليته في نفس المتلقي.

أما عن تكرار المفردات (مُفردة - التفرّد / اسمعيني - اسمعيني - السماعا) الذي نلمحه في هذه الرباعية:

مُفردة الأصل شجوت قلبي وفي التفرّد ما يوحى الوداعا  
تعالني اسمعيني واسمعيني كلانا مغرم يهوى السما

فقد زاد من جمالية النصّ وثراته وعمقه بتكرار مفردة (اسمعيني) التي تختلف من حيث صوتيتها إلا أنّهما لا تختلفان من حيث الشكل المرئي، ذلك أنّ التكرار تقانة فعّالة تسهم في إثراء المعنى ورفعها إلى مرتبة الأصالة، كلما أحسن الشاعر استخدامه وتوظيفه بشكل يلائم البناء الكلي للقصيدة، ويتج عنه أثر فني وجمالي، بحيث يرتفع إلى درجة القيمة الجمالية، وليس إضافة تزيينية مكتملة لبقية العناصر البانية لها<sup>(1)</sup>، فقد كشف الشاعر في تكراره للمفردات (مُفردة - التفرّد) و (اسمعيني - اسمعيني - السماعا) عن قيم دلالية هي مكتملة للمعنى، في إطار التعبير عن مشهدية التجربة التي حوّلها الشاعر في مشغله الشعري إلى لوحة فنية استطاعت التغلغل في ذهن المتلقي بما تملكه من قدرة جمالية حسّية على التأثير.

## تكرار التراكيب:

وهو أقل أنواع التكرار التي نجدّها في ديوان أحمد حلمي التي تأتي من خلال تكرار بنائي جديد، بينما لا نجد ما يتكرر عنده من خلال البنى نفسها، وتشتد نازك الملانكة في هذا النوع من التكرار ((أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حوّلها

(1) ديواني: 258.

(2) ينظر: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: 166.

بحيث يصحّ انتزاعها من سياقها وتكرارها<sup>(1)</sup>، ويأخذ التكرار في هذه الحالة دلالة أعمق من غيره لميمته على مساحة أوسع من النص، ففي هذه الرباعية:

يزيد الصبر نفس المرء عزمًا      ويفتح دونه للجدّ باباً

فلا تحشّ الصعاب وإن تمادت      فإن الحر لا يخشى الصعاب<sup>(2)</sup>

يكرر الشاعر قوله (لا تحشّ الصعاب) و (لا يخشى الصعاب)، ويمكننا أن نلاحظ ما بين هاتين العبارتين من تشابه كبير، غير أنّ الشاعر يستند الفعل (يخشى) في التركيب الأول إلى المخاطب بصيغة النهي، بينما يستند في التركيب الثاني إلى الضمير الغائب بصيغة النفي، وينحو هذا التكرار منحى دلاليّاً مستذكراً أثر الفعل على النفس من عدمه، ونحن لا ننكر وجود مهمة أساسية للتكرار هنا وهي أن الفعل فيه ((يؤدي وظيفة تثبيت معطى معين))<sup>(3)</sup> يتمثل بالتوكيد في الرفع من شأن الصبر حيث بنى الشاعر رباعيته على أساسها.

ويبلغ التكرار أعلى مستوياته في توكيد المعنى وإثرائه وزيادة حركية النص وذلك في قول الشاعر:

في ظلمة الليل والأصوات خافتة

رفعت صوتي إلى الرحمن مبتهلاً

يا عالم الغيب إنني خائفٌ وجلّ

يا عالم الغيب أنقلد خافتاً وجلّاً<sup>(4)</sup>

(1) قضايا الشعر المعاصر: 279.

(2) ديواني: 53.

(3) المعجم الشعري الحديث بين المقاربة التقليدية والممارسة الفنية، لمياء خليفي باشا، مجلة

عمان، العدد 117، آذار، 2005: 17.

(4) ديواني: 411.

وفيه يجتهد النص في سعي دائب لتهيئة جو نفسي إيحائي خاص، وذلك باستخدام تقانة التكرار، من دون الإساءة إلى النص لغوياً إذ أن ((استعمال اللفظة المناسبة في المكان المناسب لها هو المهمة الأساسية للشاعر، ولجأحه أو إخفاقه في هذا يحدد مقدار أصالته))<sup>(1)</sup>، وفي هذا النص كرر الشاعر عبارتين هما (يا عالم الغيب / يا عالم الغيب) و (خائف وجل - خائفاً وجلًا) ففي التكرار الأول تأتي المستويات المكررة متماثلة تماماً من حيث الشكل والمعنى، أما التكرار الثاني فيسند الضمير ((ئي)) في التركيب الأول للمتكلم بينما يسند في الثاني للغائب، وهنا يتوجه الشاعر في الشطر الأول من البيت الثاني بالدعاء إلى الله (عز وجل) لإتقائه من الخوف والوجل، بينما يتوجه في الشطر الثاني من البيت نفسه بالدعاء إلى الله (عز وجل) لإتقائه الخائف والوجل التي أطلقها الشاعر على جميع الخائفين لا لوحده، والملاحظ هنا أن الشاعر يكرر كل أجزاء الشطر الأول من البيت الثاني في الشطر الثاني سوى كلمة ((ئي))، التي استعاض بدلاً عنها اللفظة (أنقلد).

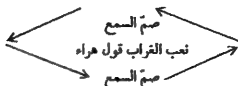
يتواصل التدافع الدلالي والموسيقى معاً بفعل تقانة التكرار التي تنفذ داخل الدائرة الدلالية للنص، فتعمل على إلهام بناء شعري استثنائي قائم على مشهد صور - سمعي ذي فضاء قابل للاستمرار والديمومة، كما في هذه الرباعية:

وأبت الناس أكثرهم كلاماً      أعاجيل يجهل يحمي عن الصواب  
فصم السمع عن قول هراء      كصم السمع عن نعب الغراب<sup>(2)</sup>

إذ يسمى النص (وهو بصدد استثمار إمكانية التكرار وقدرته في توسيع دائرة المعطيات الدلالية) إلى إنشاء حلقة من المقارنة بين معطين دلاليين (قول هراء، نعب الغراب) كلاهما يؤدي إلى حقيقة واحدة هي (صم السمع)، وكما هو ممثل بالشكل الآتي:

(1) في الرواية الشعرية للعاصرة أحمد نصيف الجنابي: 91.

(2) ديواني: 64.



ولعلّ هذا النموذج الشعري يشابه سابقه في القيام بالمهمة نفسها التي قام بها الأول، من حيث التأكيد على وجود نتيجة طردية أو حقيقة واحدة يؤدي إليها المعطى الدلالي الوارد في النص:

لكل حفرة بمضسي إليها وكم من حفرة ملئت عليها  
إذا أحسنت في الأولى صنيعاً فقد أحسنت في الأخرى المآباً<sup>(1)</sup>

فالصوت الكامن في التركيب المكرر (أحسنت في) جاء مؤزّعاً على جانبي النص وكأنّه أتى ليخبرنا أنّ كلا التيجتين تؤديان إلى نتيجة واحدة، وكما هو ممثل بالمعادلة الآتية:

إذا أحسنت في الأولى صنيعاً فقد أحسنت في الأخرى المآباً

إذا أحسنت في الأخرى المآباً فقد أحسنت في الأولى صنيعاً

معتدماً في ذلك على أسلوب الشرط الذي منح المطلق حرية الاختيار.

يتعمّد الشاعر في بعض الأحيان استخدام هذا النوع من التكرار وتكثيفه في زاوية معينة من النص، للاستفادة منه وتوظيفه في تمييز الرؤية التي أسند الشاعر إليها رباعيته، كما في هذا النموذج:

لا تلخروا يوماً يوماً كريهه

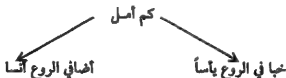
يوم الكريهه تغلّق الأبواب

سبب الإخاء - مدى الزمان - مأرب

فإذا انقضت مقطّع الأسباب<sup>(1)</sup>

إذ تأتي التراكيب المكررة (يوم كريمة / يوم الكريمة) متلاحقة وكأنها تتسابق في وضع شعري خاص لتأكيد أو تثيت علامة مهمة من علامات النص، التي نستطيع تسميتها بـ (محور النص) التي تدور حولها باقي العلامات وهي انعدام الأخوة الصادقة. وقد يأتي تكرار التراكيب لتكوين علاقة عكسية لمعطى دلالي واحد، كما في هذا النموذج:

تحرّر من شعور الخوف واملأ فؤادك - ما تمادى البؤس - بأساً  
فكم أمل غيبا في الروح ياساً وكم أمل أضافي الروح أنسا<sup>(2)</sup>  
يتعمّق التكرار التركيبي لـ (كم أمل) في هذا النموذج ليمنح النص دلالتين كلاهما تؤدي إلى نتيجة معاكسة للنتيجة الأولى، إذ تمنحه في الأولى المعطى الدلالي (غيبا في الروح ياساً) التي تلعب بالنص إلى مأخذ معين وهو الدلالة التشاؤمية، بينما تمنحه في الثانية (أضافي الروح أنسا) لتذهب به في مأخذ آخر مختلف تماماً وهو الدلالة التفاؤلية، وكما هو يمثل بالشكل الآتي:



والحال هذه لا تختلف عما هو موجود في النموذج التالي وهو يؤدي المهمة نفسها من حيث إعطاء دلالات عكسية للتكرار التركيبي الواحد:  
خطوت إلى الأمام ولست تدري بألك قد خطوت إلى الوراء  
إذا كان المصير إلى فناء فكلّ رزية دون الفناء<sup>(3)</sup>

(1) ديواني: 68.

(2) المصدر نفسه: 230.

(3) للمصدر نفسه: 48.

إذ نلاحظ وجود علاقة عكسية في التركيب المكرر (خطوط إلى)، وحسب  
الترسيمة الآتية:



إذ يؤدي التركيب المكرر في النص السابق إلى وجهة معينة، ولكنه في الوقت نفسه  
يؤدي إلى وجهة مغايرة مما يشكل في حد ذاته تناقضاً بين جانبي المعادلة.

وقد يأتي هذا النوع من التكرار موزعاً على جزء معين من النص شاغلاً جميع  
زواياه من دون أن يترك ثغرة معينة لأي جزء آخر، كما في النموذج الآتي:

وقسي لا يرد الطرف عني      كأن قد حشرنا في إنسام  
فيمعني حيائي عن مرادي      وئعه المراد عن الحياو<sup>(1)</sup>

فقد ورد التركيب (فيمعني حيائي عن مرادي) في الشطر الأول، ثم تكرر في  
الشطر الثاني مع بعض التغيير في ترتيب الألفاظ ما حأ النص دلالات أخرى تخرج به إلى  
معانٍ جديدة لتضيف إليه قيمة ودلالة.

### تكرار محوري:

المقصود بالتكرار المحوري هو إعادة توزيع النصوص التي تشكل في غالبيتها محاور  
مهمة يستند إليها الشاعر في تثبيت معطيات رؤاه الفنية، في أماكن محدودة من نصوص  
أخرى وحسبما ترتبه الحاجة إلى ذلك على وفق مقاييس ثنية معينة، وهو هنا يشكل  
إعادة إنتاج، على قاعدة محور ما، للوحدات المتشابهة أو للمقارنة، الواقعة على مستوى

(1) ديواني: 49.

التحليل نفسه<sup>(1)</sup>، فإعادة الإنتاج لتركيب معين هنا يُتمثل تطوراً للنص لا مجرد إعادة لهيكلة، ومن دون أن يكون لذلك أي أثر سلبي على سمعة النص داخل العمل الفني، ولا يشترط التكرار في هذه الحالة أن تكون التراكيب واقعة في بداية النص أو في نهايته أو في أي مكان آخر، وإذا ما نجح الشاعر في توظيف هذه الثغرة فسيكون عندها التكرار ((حافطة مشحونة بالإيماء والتوتر في نسقها العلاقي الذي يوفره السياق الشعري))<sup>(2)</sup>.

ومستغيب لذلك عدداً من النماذج في سبيل تفعيل الجانب التطبيقي لهذه الدراسة، ومن هذه النماذج قوله:

سرفي سيلك هادئاً متفائلاً      إن التفاضل يفتح الأبوابا  
لا يدرك المرء المراد بسعيه      ما لم يهيم دونه الأسبابا<sup>(3)</sup>

إذ يلتقي جزء من هذا النص (التركيب المحوري المكرر) مع نصوص أخرى، في الاندفاع والإصرار نفسه الذي وجدناه على تثبيت أهمية وعورية النص، ففي النموذج السابق نلاحظ أن الشاعر أحمد حلمي يوظف رباعيته في صالح إبداء رأيه تجاه قضية التفاضل، مستفيداً من أسلوب الشرط ومثبتاً المعطى الدلالي (لا يدرك المرء المراد بسعيه)، ثم يتكرر النص المحوري نفسه في نص شعري آخر ولكن بصيغة أخرى (لا يُدرك المرء المراد بجته) تتمثل في ما قلناه قبل قليل (إعادة إنتاج):

يثق القوي على الدوام بنفسه      ونراه يعمل مطمئناً جاهداً  
لا يُدرك المرء المراد بجتهما      لم يثمر للكرهية ساعداً<sup>(4)</sup>

(1) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية للعاصرة (معرض وتقديم وترجمة)، د سعيد علوش: 188.

(2) فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية للعاصرة: 167.

(3) ديواني: 56.

(4) المصدر نفسه: 165.

فالنص المحوري هنا استقل عن النص الأصيل من جهتين، أولهما: التعبير الحاصل فيه، وثانيهما: استخدامه في فضاء مغاير لفضاء النص الأول، ففي النص الأول جاء النص المحوري ليتحدث عن التنازل بينما جاء النص الثاني متحدثاً عن النخبة بالنفس، وكرر الشاعر النص المحوري السابق نفسه في نص شعري ثالث:

غاضبت لجموم الليل حين سهرته لا تعجبوا ليل العليل طويل  
لا يبلغ المرء المنى من سعيهما لم يكن صبر لديه جميل<sup>(1)</sup>

إذ تكرر النص المحوري السابق في هذه الرباعية (لا يبلغ المرء المنى من سعيه)، الذي دارت محاوره في فضاء التعبير عن صفة الصبر التي يُحرّض النص على التمسك بها، لما في الصبر من نتائج ثمرة، وهو ما تعبّر عنه الجملة الشعرية (ما لم يكن صبر لديه جميل) الواردة في النص والمتملقة أصلاً بالجملة المحورية (لا يدرك المرء المراد بجده، لا يبلغ المرء المنى من سعيه).

ومن النماذج الأخرى لهذا النوع قوله:

أنظر إلى الدنيا بعيني باحث  
تجد الحياة على جناحي طائر  
فاحذر تغرّك ما بدت أضواؤها فهي السراب تفرّ حين الناظر<sup>(2)</sup>

تستند هذه الرباعية في بنائها التركيبي على رؤية الحياق، وهنا يكشف النص عن محوريتي التي تنحصر في قوله: (أنظر إلى الدنيا بعيني باحث، تجد الحياة على جناحي طائر)، التي تتكرر في نصوص أخرى ولكن بصيغ بنائية مختلفة، تدعونا إلى القول بجمالية إعادة الشاعر لإنتاج النصوص في سبيل تعزيز إصرارها على البقاء، كما في هذا النموذج:

أنظر إلى الدنيا بعين مؤمل  
تجد الحياة نضوي أنسى تنظر

(1) للمصدر نفسه: 294.

(2) ديواني: 209، ونظر الصفحات: 46، 103، 137.



إن الذي يرد الحياض موقفاً      ذاك الذي بأموره يتبصر<sup>(1)</sup>

يكشف هذا النموذج عن أهمية (النص المحور) الذي يتعرض للتكرار في سبيل التأكيد على مركزيته بالنسبة للنصوص المحور فيها ولتعزيز التعبير عنه مرة أخرى، مع عدم الإحساس برتابة الإعادة لتعرضه لنوع من التغير في بعض ألفاظه، فقد تكرر النص المحوري السابق ولكن بصيغة أخرى مختلفة نوعاً ما (انظر إلى الدنيا بعين مؤمل / نجد الحياة تضيء آلى تنظر)، إن هذا النص هنا وفي غيره من المواقع التي تكرر فيها يحمل نوعاً من القيم التأملية التي تدعو إلى الاعتبار والعودة إلى منطق العقل.

يعود النص المحوري ليعبر نفسه في نص آخر ولكن بصيغة مختلفة تماماً في الشكل والدلالة:

انظر إلى الآتي بعين مؤمل      وانظر إلى الماضي بعين الباحث

فالدهر أكرم ما يكون لبازل      جهداً واجمل ما يكون لعابشر<sup>(2)</sup>

ففي النصوص السابقة جاء النص المحور ليثير انتباه المخاطب بوجوب تأمل الدنيا، أما في هذا النموذج فقد أكد الشاعر على وجوب تأمل الآتي (المستقبل) والبحث عن كيفية الخروج بنتيجة أفضل لبناء هذا الآتي من خلال التجارب السابقة التي مر بها المخاطب.

ومن النماذج الأخرى لهذا النوع من التكرار المحوري هاتان الرباعيتان التي يحاول الشاعر فيهما التوكيد على حتمية النهاية لكل الصعاب:

سدد خطاك إذا مشيت لغايـة      وانهض نجمد من كل ضيق خرجا

من ينحر الدنيا بعزم ثابت      تفتح له الأيام أبواب الرجا<sup>(3)</sup>

(1) المصدر نفسه: 180.

(2) المصدر نفسه: 101.

(3) ديواني: 107.

ففي هذا النص يحاول الشاعر التمسك بحيط الأمل (السداد) الذي يطيح بجميع أوهام اليأس التي تحاول لف الحقائق حوله، مستعيناً في ذلك ببعض سياقات اللغة الموروثة - دينية: (تجد من كل ضيق خرجاً) وهي نفسها ما دعوتها بالنص المحور، فقد جاء هذا النص (تجد من كل ضيق خرجاً) ليعزز من فاعلية رؤاه، وليدلل على النتيجة الحتمية التي سيؤول إليها المخاطب.

ثم يعيد الشاعر النص المحور السابق بصيغة تجعله مختلفاً نوعاً ما عن الصيغة الأولى:  
لا تمضِ نسي جو الخيال علقاً      ترجو من الأيام ما لا يؤتمس  
وتسور العقل السليم تجد به      من كل ضيق في حياتك خرجاً<sup>(1)</sup>  
إذ جاء النص المحور (تجد به من كل ضيق في حياتك خرجاً) ليؤكد على أهمية العقلانية وعدم تجاوزها، وهنا غير النص المحور بعض هيئته لتبديد أي نوع من الرثابة التي قد ترافقه.

ومن الأمور التي نلاحظها على التكرار المحوري أنه دائماً ما يزن الشاعر النصوص التي تتضمنه على وزن شعري واحد، فقد جاءت جميع النماذج السابقة على وزن (الكامل)، ولعل الشاعر في هذا الأمر يحاول تطبيق هذا النوع من التكرار على الجمل ذات المعنى الطويل الذي تستطيع النفس الاستغراق والتأمل فيه الذي يصلح له بحر الكامل وغيره من البحور ذات التفعيلات الكثيرة.

## الحلقة

اللغة كما يقول فردينان دي سوسور ((نظام من الإشارات التي تميز عن الألفاظ))<sup>(2)</sup>، ووظيفتها الأساسية هي تركيز الدلالة وتكثيفها<sup>(3)</sup> إلى المستوى الذي يُثير

(1) المصدر نفسه: 109.

(2) علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ترجمة د. يوفيل يوسف عزيز: 34.

(3) ينظر: عضوية الأداة الشعرية: 71.

يُثير في المُلقي عنصر الذّعة والبحث عن المعنى المرتقب، وفي سبيل ذلك فقد تُخضع اللغة ((وسائليتها لوظيفتها خضوعاً تاماً في إطار التعبير عن لغة ذات حضور وظيفي مرهون بآليات الوسائل))<sup>(1)</sup>، ولعلّ ((الاستعمال الجيد من قبل الشاعر، يجعل اللغة الشعرية أكثر إحكاماً، فيُنجز وظيفته الأساسية التي تتمثل في تنظيم عناصر اللغة وتكثيفها))<sup>(2)</sup>.

ومن بين هذه الوسائل الحذف الذي يعد ((واحداً من العوامل التي تحقق التماسك النصي))<sup>(3)</sup> إذ يستطيع الشاعر من خلاله أن يوازن بين عناصر لغته من حيث دلالتها من دون أن يؤثر ذلك على موسيقيتها، فضلاً عن الدور الذي تمارسه هذه الظاهرة في ربط أجزاء النص الأدبي من أجل معرفة الجزء المحذوف من النص، كما أنه ((قد يُخدم حذف الوحدات اللغوية المكررة أو المفهومة في تحقيق الترابط النحوي))<sup>(4)</sup>.

الحذف في أبسط تعريفاته ((ظاهرة لغوية قائمة على حذف جزء من التركيب اللغوي من أجل حالة نحوية.. أو من أجل حالة إيجاز لغوي...))<sup>(5)</sup>، ومن شروطه ((أن تكون في المذكور دلالة على المحذوف؛ إما من لفظه أو من سياقه وإلا لم يُمكن من معرفته، فيصير اللفظ خلاً بالفهم))<sup>(6)</sup> وهو ما أشار إليه سيويه بقوله ((والحذف في

(1) للمصدر نفسه: 71.

(2) اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد: 22.

(3) علم اللغة النصي بين النظري والتطبيقي: 2 / 192.

(4) الحذف وتوارد الدلالات، أحمد الواحد عماد، مجلة الأقلام، العدد 6، تشرين الثاني - كانون الأول، السنة

37 بتعداد 2002: 24.

(5) للمصدر نفسه: 24.

(6) علم اللغة النصي بين النظري والتطبيقي: 2 / 207.

كلامهم كثير، إذا كان في الكلام ما يدل عليه<sup>(1)</sup>، فهو على هذا الأساس ((علامة داخل النص يفسره للمقام الخارجي))<sup>(2)</sup>.

تحدث ظاهرة الخلف في أغلب حالاتها بفعل وجود ظرف خارجي أو داخلي يسوّغ أو يجبر الشاعر على اللجوء إلى هذه الظاهرة، وقد يكون هذا الظرف متعلقاً بأسباب سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو غيرها، وقد يتمرّد هذا الظرف (الخارجي أو الداخلي) على الشاعر لو لم يستقطع الكلام المخلوف، وقد يكون السبب وراء وجوده هو مجرد التوضيحية بجزء من اللغة احتراماً للوزن<sup>(3)</sup>، ومهما يكن من أسباب فإن وجود الخلف في النص الشعري يضيفي عليها نوعاً من الجمالية، إذ سيصبح النص المعروض له ((ميداناً للتخيّل والتصور))<sup>(4)</sup>، فالشاعر في حالة لجوءه للمخلف ((إنما يترك للقارئ مجالاً رحباً للتصور وكذلك ليفيد من الجوانب الصوتية في ترك أثار معينة في مسمع القارئ))<sup>(5)</sup>.

إن وجود الكلمات على يياض الصفحة غير كاف في فهم معنى النص، ولذلك كان ضرورياً القيام بعملية تقديرية واستدلالية بسيطة أو معقدة لملء أنواع الفراغ والإيجاز الموجودة في النص سواء أقصد الشاعر إليها أم لا<sup>(6)</sup> ويمكن الكشف عن العنصر المخلوف من خلال تقدير الكلام المخلوف والبحث عن المعلومات التي تهدي إلى هذا العنصر، وحينها فقط سيكون بمقدورنا الإمساك به والكشف عن خيوط اللعبة التي

(1) الكتاب، سيبويه (أبو بشر عمرو)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون: 1 / 153.

(2) دلالات الترتيب والتركيب في سورة البقرة: دراسة لغوية في ضوء علم الناحية، د. زهران خالد سعد الله العبدلي: 283.

(3) السكون للتحريك: 2 / 128.

(4) في المصطلح اللغوي: 170.

(5) الخلف وتوالد الدلالات: 26.

(6) ينظر: دينامية النص: تنظير وإيجاز، د. محمد فحات: 168 - 169.

مارسها، ومن خلال قراءة متعمقة لديوان أحمد حلمي أتبع لنا الكشف عن أهم أنواع الحذف التي لجأ إليها الشاعر وهي:

### 1. حذف الحرف:

إن القيمة التعبيرية للكلمة في اللغة العربية لا تعطي فائدتها المرجوة ما لم تُنطق بشكلها الصحيح الذي وُجدت عليه، الذي يمنح الكلمة سماتها الشخصية التي تميزها عن غيرها من المفردات، كما أنها لن تكون بالمستوى الدلالي المطلوب ما لم تُكتب بالشكل الصوري المتعارف عليه، ويحرص الشاعر بوصفه صانعاً للغة ومُبدعاً فيها أن يتمسك بالقواعد ويلتزم القوانين التي تُحتم عليه أن لا يتجاوز الخطوط الحمر التي تلتصق بها اللغة، ولكن قد يتجاوز الشاعر هذه الخطوط لغرض بلاغي أو لغوي أو لغرض التوافق الموسيقي للنص، حينذاك فقط ستمنح اللغة نفسها للشاعر من دون أن يعترض أحد على ذلك ومنها حذف الحرف الذي نتحدث عنه، على أن هذا النوع من الحذف يُعد من الضرورات الشعرية التي يجوز للشاعر أن مارسها <sup>(1)</sup>، يقع هذا النوع من أنواع الحذف (للتعبير عن غرض مقصود) <sup>(2)</sup>.

وقد وجدنا الشاعر يُوظفه كثيراً في نصوصه، وغالباً ما يأتي هذا النوع في شعر أحمد حلمي لأجل التوافق الموسيقي، فإبقاء هذا الحرف (المحذوف) في المفردة سيُنتج عنه خلل في النظام الموسيقي للنص بأكمله، كما سنرى ذلك في النموذج الشعري الآتي:

فَكَرَمِلياً لا تَفَرُّمَظْهَرِ ومض المظاهر يخلسب الألبابا  
كم معشرٌ تخلوا القناسة شيمَةً وإن اخبرتهموا رأيت ذئابا <sup>(3)</sup>

إذ إن طبيعة التبرة الإيقاعية لوزن الكامل الذي ينضوي تحته هذا النص لا تتقبل الحرف المحذوف، ولو بقي هذا الحرف في موضعه الطبيعي من المفردة لأحسن المتلقي

(1) ينظر: موسيقا الشعر العربي: 132.

(2) دلالات الترتيب والتركيب في سورة البقرة: 279.

(3) ديواني: 73.

المتلوق للشعر العربي التقليدي بعثرة موسيقية، بل شعر بتثنيّر المسار الطبيعي للإيقاع الشعري الناتج عن رتابة الثبرات الموسيقية المكوّنة لوزن الكامل، لذا فإنّ الشاعر كان على علم بوجوب حذف القاء للشدة من مفردة (تخلوا) وقد فعل ذلك لتحويل المفردة بعد الحذف (تخلوا).

وإذا كان الكلام السابق صحيحاً فإنه ينطبق تماماً على محاولة الشاعر الأمر نفسه في النموذج الآتي:

يتعجّل المسرّ الأمور كأنما      يرتاد بالتسجيل أبواب الرجا  
لا ينجُ من تعب الحياة سوى امرئ      تحذ القناعة والروية خرجاً<sup>(1)</sup>

هنا يوجّه الشاعر حاسته السمعية لالتقاط الأثر السلي أو العثرة الوزنية الكامنة في النص، وهو ما يفعله الشاعر - أيّ كان - في جميع النصوص الشعرية، ذلك أنّ الوزن ((لاعب أساس في تنظيم شبكة العلاقات المعقدة في جسد النص))<sup>(2)</sup> ووجوده عامل أصيل في وجود الشعر التقليدي وشعر التفعيلة في الأقل، وفي هذا النص يكشف الشاعر خللاً نقياً في أحد أجزائه (قبل إخراج) وهو وجود الشدة في مفردة (تخلد)، لذا يقوم الشاعر على الفور بحذفه في سبيل الوصول إلى نصّ ذي إيقاع متزن يفرض أنموذجه الفني.

إنّ حذف الحرف في ديوان الشاعر كثير وأغلبه من المفردة (تخلد) بصلة، إلا أنه لا يختصّ بها أو بوزن الكامل، إذ أنّ هناك العديد من المفردات التي طأها الحذف، منها حذف حرف الهمزة من مفردة (يقنت) كما في النموذج الآتي:

يقنت الذي يفضي إليه مصيرنا      فما لك تشلو غافلاً وتروحُ  
إذا اخبر المسرّ الحياة ورازها      رأى للوت في كل الوجوه يلوحُ<sup>(3)</sup>

(1) لاصدر نفسه: 108.

(2) الإيقاع في شعر عبد الوهاب اليتاني، قسم محمد سلطان: 2.

(3) ديواني: 116.

في هذا النموذج الشعري يفاجئنا الحذف من أول وهلة في النص وهو حذف حرف المعزة من مفردة (أيقنت) لتصبح بعد الحذف (يقنت)، فبحر الطويل الذي ينضوي تحته هذا النص لا يقبل الزيادة الصوتية التي سيضيفها هذا الحرف في المفردة السابقة، لذا فإن حذفها أصبح واجباً من الوجهة الإيقاعية للنص، إذ أن بقاء هذا الحرف في الكلمة سيخرج النص من موسيقية المعروفة للمتلقى مسبقاً إلى وضع موسيقي مختلف تماماً عنه، وهو ما يتخوفه الشاعر الذي يحرص كل الحرص على الحفاظ بنص شعري موسق.

2. حذف الكلمة:

يشغل الشاعر في هذا النوع على حذف الكلمة (الوحدة التعبيرية الواحدة)، وغالباً ما يأتي هذا النوع في النص مقترناً بظاهرة التقيط الدالة على التلاشي وهي هنا تعدُّ ضرورة طبيعية يتطلبها الموقف، وقد حلا لبعض الدارسين أن يسميه: حذف باعتماد على المؤشر الكتابي<sup>(1)</sup>، إن الأمر الذي يجيل الشاعر على حذف الوحدة التعبيرية الواحدة من النص هو رغبته في تحقيق نوع من الإثارة الدلالية، التي ستجعل المتلقي مستفزاً ومترقباً للوصول إلى جوهر النص وكشف أسرارها الكامنة فيه، ومن بين التماذج التي أخضعها الشاعر لمثل هذا النوع من أنواع الحذف قوله:

يُفْـو الصِّدِّيقُ إِذَا جَفَا      زَمَنٌ وَيَمْنَعُونَ إِنْ حَنَا  
لَا تَمْنَعُنَّ عَلَيَّ الصِّدِّيقَ      فِي إِذَا أَسْمَاءُ فَكُلُّنَا...<sup>(2)</sup>

الرؤية المركزية الكامنة في النص تتحدث بصورة عامة عن الصداقة والصديق، هذه الرؤية تنتهي بالمفردة (فكلنا) التي تعمل على ربط الجمل لكن الشاعر يفاجئنا بنهاية الكلام في اللحظة التي يطلب من الشاعر أن يكمله واكفى بوضع نقاط عدة دلالة على أن هناك كلمة محذوفة، ومن خلال التأمل والتفكير استنتجنا أن الكلمة المحذوفة هي

(1) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجاً، خميس الورتاني: 2 / 167 - 168.

(2) ديواني: 342.

(مجانين) التي يستقيم معها الكلام في سياقه الحالي، كما أن هناك دليلاً آخر على صحة تقديرنا هو وجود الكلمة (يغفر) في بداية النص التي تشير إلى صحة هذا التقدير.

ينفتح النص اللاحق على رؤية ذاتية يفرد فيها الشاعر من حيث الموقف الإيجابي من (المشيب)، مقتنعاً بما منحه إياه من مزايا حسنة مثل (هدوء النفس) و (صدّ الغانيات) و (هجر الراح)، منهياً للشهد الختامي للنص بظاهرة الحلف:

أحبُّ من المشيب هدوء نفسي      وصدّ الغانيات الثمر عني  
وهجر الراح هجراً مستديماً      كالني لم أعاقرها.. كالني<sup>(1)</sup>

يتجسّد الحلف في هذا النموذج من خلال وجود النقط التي تبلور في نهايته، والشاعر في عمله هذا يشد ويجمع ويحضّر جميع الطاقات الكامنة في النص في سبيل الدفاع عنه والتصدي له، فهو على هذا الأساس نوع من أنواع الدفاع عن النص، ومن ثمّ بعثه في فضاء من التأمّل والإيماء الذي يتركه التقطيع في فضاء النص بحثاً عما يشغل الفراغ الذي تركه الحلف، ومن خلال الفحص والتمعّن سيظهر أن هذه النقط إنما تعبّر عن مفردة (أبدأ) التي يُستدلُّ إليها من خلال سياق النص، ويبدو أن هذا النص يحتوي على حلف آخر يكمن بعد مفردة (كالني) الأخيرة، إذ تُوحى بوجود كلام محذوف يُستدلُّ عليه من الجملة السابقة وهو (لم أعاقرها..)، وهذا النوع من الحلف ستتكلّم عنه بعد قليل في حديثي عن نوع آخر أنواع الحلف وهو حلف التراكيب.

في النموذج الآخر سيلتجئ الشاعر إلى الحلف لسيين أولهما: التشكيل الدلالي عبر شبكة من الدلالات التي سيفرضها الحلف على المتلقّي ويؤول إليها، وثانيهما: الضرورة الإيقاعية بسبب احتياج القافية للملك:

ضرب الأسي حولي نطقاً حكماً      ففدا الضياء لقلبي لا ينفذ  
من عاش تلفحة الرزايا عموره      يرض الذي يلقي الأسي ويحبّه..<sup>(2)</sup>

(1) المصدر نفسه: 351.



ينهض النص السابق على مسار سياقي معين قائم على آليات مُعينة ومنها آلية الحذف، التي يشتغل فيها الشاعر مستمراً طاقاتها في تعميم الدلالات وحجبها عن مرأى المتلقي وذهنه، أملاً في نقله إلى فضاء من التأمل والتخيل بوصفها (أي الدلالة) علامة ومركزاً بوسع القارئ العليم أن يسيطر بها على النص ويتمكن من الإمساك بجميع خيوطه، غير أنها مستعصي على القارئ العادي محاولة اللعب معه واللعب عليه، السياق النصي لهذا النموذج الشعري يُشير إلى أن الحذف طال مفردة (الماء) التي يُستدل عليها من الاسم الموصول (الذي) الموجود فعلاً في النص، وإذا كان الحذف في هذا النص مرتبطاً بالدلالة فهو يرتبط أيضاً بالقافية من جهة أخرى فالنهاية التي نراها في البيت الثاني (يُحبذ)، إذ إن قافية البيت الثاني متوافقة تماماً مع مفردة (لا ينفذ) التي تُمثل قافية البيت الأول، واستدعاء الكلمة المحلولة (الأسى) إلى النص سيكون له مردود سلبي على إيقاعية النص، مما سيُجرده من جماليات خاصة تمنحه القافية إياه وذلك هو ما يبتشاه الشاعر.

### 3. حذف التراكيب:

يشتغل هذا النوع من أنواع الحذف على التراكيب التي تُمثل الجزء الأكبر من أجزاء النص قياساً إلى ما تحمكتنا عنه قبل قليل من أنواع (الحرف، المقطع، الكلمة)، بل يُمثل هذا النوع الأبعد والأكثر أهمية من بينها لما له من دور كبير في الحفاظ على علوية النص وتعميق دلالة الجزء الغائب إن صح التعبير بل دلالة النص بأكمله، ولعلّ الهدف الأسمى الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه من خلال تفعيل هذه الظاهرة في شعره هو شحن النص بالطاقة الموسيقية الكافية، التي تمنح النص على تسليم نفسه عمقاً بذلك نوعاً من الإثارة والانفعال الموسيقي عند المتلقي، على أن ذلك لا يمنع من أن يكون للشاعر أهداف أخرى يسعى إلى تحقيقها كالحذف الدلالي والصوري، وإن كان الأول هو الهدف الأهم الذي يسعى إليه الشاعر.

في النموذج الأول الذي انتخبته لكشف أهمية هذا النمط اللغوي من الحذف سيسعى الشاعر إلى تحقيق جميع الأهداف التي تحدّثنا عنها قبل قليل (الموسيقى، الدلالي، الصوري)، إذ سيكون لجميعها مكان معين في مساحة النصّ تُجبر الشاعر على تحقيق بعض الإنجازات لصالح كل منها على أن حصّة الأسد ستكون للهدف الدلالي: وخذ جهودك ما عملت لغايةً واجعل جهادك للأمور منفذا قد يكسب المرء الممارك كلها إن لم يفل في كل معركة إذا..

إذ ينصبّ همّ الشاعر في هذا النصّ على الاشتغال في ظاهرة حذف التركيب لتحقيق الهدف الدلالي، من خلال ترك النصّ مفتوحاً أمام المُتلقي عبر آلية التنقيط أولاً في النقاط الإشارات البثوة من النصّ والوصول إلى منطقة الشعر، إذ سيترك التنقيط للمُتلقي الفرصة الكافية للانفتاح على النصّ والتفاعل معه وكشف أسرارهِ وخصائصه الكامنة فيه، فقد تركت مفردة (إذا) المقترنة بالتنقيط المجال الأرحب للمُتلقي لتصوّر الكلام المحذوف كـ (إذا كنت حليماً فسأبقى على قيد الحياة) أو (إذا فعلت كذا فستكون النتيجة كذا)، وهو مما سيجعل المُتلقي متحفزاً أكثر في سبيل بلوغ الغاية التي خباها الشاعر وحجبها عن المُتلقي.

أما عن سعي الشاعر في سبيل تحقيق الهدف الصوري، فإن ذلك سيُضخّج من خلال النتيجة التي سيؤول إليها المُتلقي بعد كشفه عن الجزء المحذوف من النصّ، إذ أن ذلك سيؤول بالمُتلقي إلى تكوين العديد من الصور التي تركها الشاعر له طازجة جاهرة للتركيب بعد الكشف، كما أن الصور المدسوسة في تشكيل النصّ لا تقبل القسمة على اثنين إذ أن الكلام المحذوف قبل عملية الحذف كلام زائد سيُسيء إلى الصورة الكامنة في النصّ ويجعلها إلى شيء ثانٍ مخطف.

أما عن الهدف الموسيقي ففي حلف الجزء المعني وترك الكلام على وضعه الحالي دلالة على أن الكلام قد انتهى، مما سيؤدي بنا في النهاية إلى معرفة الغاية التي ستكون

مفردة (إذا) جزءاً مهماً منها، مما يستدعي من الشاعر حذفها والاكتفاء بالكلام الموجود عملياً في النص.

في النص التالي سيهتم الشاعر بالهدف الموسيقي أكثر من اهتمامه بالهدف الصوري والدلالي، على أن ذلك لا يعني المساس بهذين الهدفين:

ولم أسام حياتي غير أنني      رأيت البؤس يجم في طريقي  
إذا فقد الفتى وطناً وأضحى      طريداً.. حل في بئر عميق<sup>(1)</sup>

تمضي آليات السياق النصي لهذا النموذج في السير باستمرارية لا متناهية حين وصولها إلى عطة التقطع الذي يوقفها ويوقف التلقي معها لبرهة من الوقت تستدعي منه التأمل والتصدّي لأكية هذه الظاهرة، في هذا النص ثغرة ما حاول الشاعر ملأها بخزين لغوي، إلا أنه اكتشف أن ذلك سيؤدي إلى خلخلة إيقاعية النص وبالتالي تغيير مسار النص والمحداره إلى المنطقة التي جاء منها، أما عن الهدفين الدلالي والصوري فلا نرجع أن الكلام المحلوف سيضيف إلى النص دلالة أو صورة معينة أيّا كانت هذه الدلالة أو الصورة.

في النص اللاحق يشكّل الهدف الموسيقي الهم الأكبر عند الشاعر في سعيه الخيبي نحو آلية الحذف، إذ سيقدّم الشاعر على حذف جزء من النص استجابة لطلب الوزن وتحديدًا لطلب القافية التي استدعت ذلك داخل النص:

أقول لنفسي لا تضيقني فرمًا      اتاحت لك الأيام عوناً فرمًا..  
إذا المرء لم يحمل على الجذّ همّه      يحدو ولو تخلف الرواسي سلماً<sup>(2)</sup>

ظاهرة التقطع التي تُشير في دلالاتها إلى الحذف تأتي في هذا النص على وفق الاعتبار الموسيقي الذي يفرض وجوداً معيناً للنص، إذ إن احتواء النص على كلام معين

(1) ديواني: 275.

(2) للمصدر قه: 334.

بعد مفردة (فرعاً) التي يجتمع الشاعر بها بينه الأول والمثلية لجزء من القافية التي يستند إليها النص، سيؤدي بالموسيقى الإطارية التي تمثل الوزن الشعري والقافية معها إلى خلخلة التوازن في النص وإرباك قوامه.

وعلى هذا فإن الشاعر يحرص كثيراً على تشييد نصه بحشد الأساليب اللغوية والجوانب الفنية المختلفة والمتنوعة، ومنها الحذف الذي يحل مكانة مهمة عند الشاعر في سبيل الخروج بنص شعري ثري.

### التناص

يعد مصطلح التناص أحد مميزات النص الأساسية، وهو ((مصطلح معاصر لدلالات مفهومية نقدية وفلسفية قديمة))<sup>(1)</sup>، والمقصود بهذا بالتناص كمصطلح فني هنا هو ((تشكيل نص أو نصوص سابقة عليه أو متزامن معه تشكياً وظيفياً، بحيث يفتدو النص الجديد خلاصة لعدد من النصوص التي امتحت الحدود بينها وغدت نصاً متناسقاً بدلالاته تماسكاً في بنيتها))<sup>(2)</sup>، وسيكون هذا النص الجديد ((مادة يستهلكها نص آخر لاحق))<sup>(3)</sup>، وهو ما ذهب إليه جوليا كريستيفا، بينما ذهب رولان بارت إلى ((أن ميزة التناص هي لا نهائية، أي أن ميزة الأثر الأدبي (النص) هو أنه يفتح آفاقاً جديدة دائماً لنصوص أخرى. فكل أثر أدبي جيد قابل للتناص معه))<sup>(4)</sup> ويراه فوكو بجمعية لا مناص عنها إذ ((لا وجود لتصير لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتابسة ومن توزيع للوظائف والأدوار))<sup>(5)</sup>.

(1) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 108.

(2) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د خليل الموصى: 93.

(3) قسه: 93.

(4) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: 109.

(5) معجم المصطلحات الأدبية: 215.

تأسياً على ذلك فإنّ هذه التعريفات تؤدي بنا إلى أن كل نص هو عبارة عن ((تشرّب وامتصاص وتحويل لنصوص عديدة أخرى))<sup>(1)</sup>، وهو على هذا الأساس ((قدر كل نص))<sup>(2)</sup> باستبعاد النصوص السماوية التي تتمتع بعنصر الاستقلالية وتؤثر في النصوص الأخرى على هذا الصعيد، ومن هنا يمكننا القول إنّ التناص ((إما أن يكون اعتبارياً يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي. وإما أن يكون واجباً يوجه المتلقي نحو مظاهره))<sup>(3)</sup> وهنا يعتمد على المقصدية التي يقع فيها المبدع من دون قصد منه أو نية، وفي الحالتين فإنّ تمييز هذه الظاهرة يعتمد ((على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح))<sup>(4)</sup> وهذي هي ثقافة القارئ المتميز.

إن التناص في أغلب حالاته ظاهرة يتعدى هدفها ((فكرة الاقتباس، أو الإشارة، أو إنشاء علاقة بنص إلى إحاطة القارئ بمناخ دلالي يدفعه إلى قراءة تأويلية تقوم على التفكيك وإعادة البناء من خلال العلاقات الشبكية التي يقيمها القارئ بهاتيك النصوص))<sup>(5)</sup> فضلاً عن إغناء ((تجربة الشاعر إذ يعبر عما يريد بلغة مألوفة شارك في صياغتها آخرون، وتبوّأت مكانها السنيّ في السياق الثقافي والمعرفي))<sup>(6)</sup> وهنا يتعدى الحديث إلى الحديث عن مصادر التناص، ويمكننا القول إنّها باتت لا تعد ولا تحصى بحسب تعدّد المضامين التي يتجه إليها الشاعر في عمله الشعري، غير أنّه يمكننا أن نحصى أهم هذه المصادر، وهي:

(1) مصطلحات النقد العربي السيميائي: الإشكالية والأصول والامتداد. د. مولاوي علي بو خاتم: 187.

(2) أطيان الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، د. نعيم اليافي: 82.

(3) تحليل الخطاب الشعري: 131.

(4) تحليل الخطاب الشعري: 131.

(5) التناص في (لانا تركت الحصان وحيداً)، د. إبراهيم خليل، مجلة الرافد، العدد 58 / حزيران 2002: 50.

(6) المصدر نفسه: 53.

1. الأسطورة: وهي معروفة لدى الجميع، وتعد من المصادر الأهم ((للإهام الكثير من الشعراء على مر العصور، وذلك لما فيها من طاقات تعبيرية واسعة، لا يمكن تأديتها عن طريق اللغة البسيطة المباشرة))<sup>(1)</sup>.
  2. التاريخ: فقد لجأ الشاعر العربي إلى التاريخ الإنساني عامة وتاريخ الأمة بصورة خاصة، وقد وجد أكثر الشعراء في التاريخ متضماً، يلجأون إليه كلما ألت بهم، ويأمنهم الخطوب والأهوال، راغبين من خلال استحضاره في إشعال روح العزيمة والقوة<sup>(2)</sup>.
  3. الدهن: وهو ((استحضار الشاعر بعض القصص أو الإشارات الدينية وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها في النوع الذي يطرحه أو القضية التي يعالجها))<sup>(3)</sup>.
  4. الأدب: وهو أحد المصادر المهمة التي توجه إليها الشاعر العربي بوصفها مصدراً غنياً قياساً إلى الثروة الشعرية العربية التي خلفها السلف من الشعراء إلى الخلف منهم على مر العصور، إن لجوء الشاعر إلى الأدب ((من باب أولى، ذلك أن تجارب الشعراء... متشابهة، أو مقارنة لبعضها الأخر))<sup>(4)</sup>.
  5. التراث: وهو القدوة ((على استخدام كلمات مألوفة من التراث بشرط أن تكون لها دلالة الرمز الذي يعبر عن شيء قد يألّفه القارئ، أو يمثل جزءاً من ثقافته))<sup>(5)</sup>.
- وفي تحديد تناصات الشاعر أحمد حلمي، نجد الشاعر قد مال كثيراً إلى ثلاثة من هذه المصادر:

(1) التامس: نظرياً وتطبيقاً: 85.

(2) ينظر: التامس بين النظرية والتطبيق شعر اليائمي نموذجاً، د أحمد طعمة الحلبي: 111.

(3) التامس: نظرياً وتطبيقاً: 106.

(4) التامس: نظرياً وتطبيقاً: 131.

(5) مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، د إبراهيم خليل: 321.

### أولاً: المصدر الخلفي:

ولعل السبب وراء اهتمام الشاعر بهذا المصدر هو قرب الثقافة الدينية من نفسية الشاعر، إذ ((استطاعت سلطة النص الديني الإلهي والتبوي أن تفرض نفسها بشكل كبير على النص البشري والأدبي بالذات))<sup>(1)</sup> ومن بين هؤلاء أحمد حلمي عبد الباقي، ويمكننا تقسيم هذا المصدر على قسمين:-

(1) التتامن في الشعر الأندلسي في عصر دولة بني الأحمر 650 هـ - 898 هـ إسراء عبد الرضا عبد  
الصاحب (المروحة دكتوراه): 2.

## أ. القرآن الكريم:

إنكا الشاعر أحمد حلمي كثيراً على هذا المصدر ((لا تميز به اللغة القرآنية من إشعاع وتجدد، ولا فيها من طاقات إبداعية، تصل بين الشاعر والمتلقي، بحيث تستطيع التأثير في المتلقي، بشكل مباشر))<sup>(1)</sup>، و ((لا شك أن الأثر الذي تركه النص القرآني ولا يزال يتركه في الذاكرة الثقافية والإبداعية العربية بشكل خاص، عميق إلى الحد الذي يصعب تتبع أبعاده أو سبر جميع أغواره))<sup>(2)</sup>، لا تميز به اللغة القرآنية من إشعاع وتجدد، وهي ميزة متفردة، لا فيها من طاقات إبداعية، تمثل حلقة تصل بين الشاعر والمتلقي في جميع العصور، بحيث تستطيع التأثير في المتلقي، بشكل مباشر، يضاف إلى ذلك قابليتها المستمرة على إعادة التشكيل والصياغة من جديد، بحيث يستطيع شعراء عدة أن يستمروا الآية الواحدة، لإسقاط مغزاها، أو شكلها، على أزماتهم الخاصة، لتعبر عن تجاربهم الفردية، من دون أن يلتزموا صيغة واحدة<sup>(3)</sup>، وتتوخ هذه التناصات عند الشاعر بحسب رؤيته، فهو تارة يميل إلى التقاط النص البلية (الأصيل) ميلاً كبيراً بحيث يغدو نصاً مكشوقاً، ما من وسيلة تستره، وهنا يستدعي الشاعر مفردات الآيات وتراكيبها، كقوله:

تزوّد من التقوى فإنك راحل      ويومك فاعلم لا محالة آت  
وليست حياة المرء إلا سويعة      وهل يجدرن المرء بالساعات؟<sup>(4)</sup>

إذا استحضر الشاعر قول الله (سبحانه وتعالى): ﴿وَكَزُّوا كَذِبًا حَسْبًا أَزْوَاجًا﴾<sup>(5)</sup> في تجرته هذه مستغلاً مفردات هذه الآية بصورة شبه حرفية، لما في هذه الصفة - أي التقوى - من أبعاد روحية وخلفية يمكنها أن تغير جزءاً من الواقع للعاش، ليس هذا فحسب

(1) التناص بين النظرية والتطبيق: شعر الياني لقودجا، د أحمد طعمة الحلبي: 99 - 100.

(2) السكون للمتحرك: 3 / 68.

(3) ينظر: التناص بين النظرية والتطبيق: 100.

(4) ديواني: 90.

(5) سورة البقرة / الآية 197.



فحسب وإثما أراد الشاعر أن يبينه الإنسان أيًا كان إلى حقيقة معروفة لدى الجميع وهي حقيقة (الحياة والموت) التي لا بد أن تتعرض لها كل المخلوقات.

وقد (يكون التأثير سلبياً مضاداً، وذلك حين يسيء الشاعر استخدام الألفاظ والتراكيب القرآنية) <sup>(1)</sup> وهذا الكلام ينطبق على عدد من نصوص الشاعر كقوله:

متاع للمرء في الدنيا قليل وأبقاه الذي للخير يهدي  
إذا أحسنت في ذنباك صنعاً بنيت من المكارم صرح مجد <sup>(2)</sup>

فقد وظف الشاعر نصاً قرآنياً هو قوله تعالى: ﴿لَقَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَى النَّاسِ إِذْ أَنْشَأَ مِنْ بَنِي إِسْرَءِيلَ نَبِيًّا وَوَضَعَ فِي ذُنُوبِهِمْ مِيزَانًا﴾ <sup>(3)</sup>، من دون أن يغيّر المعنى الأصلي الذي وظفه شيئاً ولعلّ هذا الأمر مما يؤخذ على الشاعر إلا أن قداسة النص القرآني تمنع على الشاعر من أن يغيّر أو يحرف النص إلا إذا كان ذلك لا يمسّ المعنى الأصلي (النص القرآني) بشيء، استدرك الشاعر في عجز البيت الأول وما يليه بعض المعاني مما يُسجّل لصالحه، إذ استطاع هذه الاستدراك أن يعزّز من المعنى العام للنص وينزاح به عن دلالاته الأصلية على التحوّل الذي لا يتقص من المعنى الأصلي، وهنا استطاع الشاعر أن يساعد نفسه على التعبير عن تجربته بأقصر الطرق، ولولا هذه الالتفاتة من قبل الشاعر لما كان في هذه الرباعية فائدة أو مغزى يذكر، وبهذا استطاع النص ((أن يؤدي وظيفة فنية جمالية أو فكرية موضوعية)) <sup>(4)</sup>.

يتجلى لنا النص القرآني في رباعية أخرى موطناً بشكل يثير الانتباه جيداً ويستفزّ القارئ ونجد ذلك جلياً في قوله:

إدفع غصومك بالتي هي أحسن فلعل ذا عقل يشوب ويدهن

(1) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: 88.

(2) ديوانه: 167.

(3) سورة النساء / الآية 77.

(4) التامر: نظرياً وتطبيقياً: 25.

يسمو الفنى وينال ذكراً خالداً إن عاش في الدنيا يعود ويحسن<sup>(1)</sup>

إذ قامت هذه الرباعية على جزء من آية قرآنية هي قوله تعالى: ﴿وَلَا تَسْتَوِي لِكُلِّ شَيْءٍ أَلْفٌ بِأَلْفٍ هِئَانًا وَلَا تَأْتِي بِكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُتُكُ حَبِيدٌ﴾<sup>(2)</sup>، فقد حاول الشاعر من خلال توظيفه للآية الكريمة أن يقدم لنا نصاً أدبياً متنوع الرؤيات مستقراً في أدائه التعبيري، واستطاع الشاعر من خلال هذا الأداء أن ((يفرز نصاً ذا بنائية ودلالية قرآنية))<sup>(3)</sup> قائماً على حضور نفس دلالة النص الأصيل في النص الجديد.

وتارة يوظف الشاعر النص البلية ((إن صبح التعبير) الذي يميل فيه الشاعر إلى استثمار طاقات النص المرسل، بحيث يستحضر الشاعر بعض مفردات النص الأصيل موجهاً دلالاته وجهة أخرى في النص الجديد، كما في هذا النص:

جلب الزمان بخيله ويرجله ظمأً عليّ فأين منه المهربُ  
قد يعتب الخضم الألد وإن قسا أما الزمان فإله لا يعتب<sup>(4)</sup>

إذ استحضر الشاعر بعض المفردات من قوله سبحانه تعالى: ﴿وَأَسْتَفْزِزُ مَنِ اسْتَعْلَمَ مِنْهُمْ وَصَوَّلَهُ وَأَلْبَيْتُ عَنْهُمْ إِعْزَافًا وَقَوْلُكَ﴾<sup>(5)</sup>، لكنه قام بتكوين دلالة جديدة لهذه المفردات ((بخيله ويرجله)) بما يتلاءم وتجربة الشاعر الخاصة، وهنا استطاع الشاعر تكريس التناص لصالح العمل الأدبي وهو ما يصبو إليه أي شاعر، فتمزى السياق النصي للآية السابقة يوحى لنا خطاب الله عز وجل لإبليس بأن يفعل ما يشاء تجاه أتباعه، أما عن

(1) ديواني: 350.

(2) سورة فصلت / الآية 34.

(3) ورقة نقدية بعنوان: النص - المرجع - الإشارة، مشتق عباس، الطليعة الأدبية، العدد 3 السنة الثالثة، بغداد 2001 : 101.

(4) ديواني: 77.

(5) سورة الإسراء: الآية 64.

النص الجديد فقد أقاده الشاعر بدلالة جديدة عن طريق التناص إذ يوحى لنا النص الجديد بوجود حيف أوقعه الزمان على الشاعر وما من مهرّب منه.

ويشبه النص السابق في دقة توظيف الآيات واختيارها قوله:

أرى الدنيا تضيق عليّ حتى كأنّ فسيحها ممّ الخياط  
فيا موت اختطف حمري فحسي حياة مثل قارعة السباط<sup>(1)</sup>

إذ أفصح الشاعر في هذا النص عن بعض المفردات القرآنية (سمّ الخياط) التي وظّفها من قوله تعالى: (إِنَّ الَّذِينَ كَلَبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ)<sup>(2)</sup>، ويسمى الشاعر من خلال هذا التناص إلى المبالغة بين المعنى القرآني في الآية الكريمة والمعنى الذي قصده الشاعر في رباعيته، فقد ذهبت الآية الكريمة في استخدامها لماتين المفردتين (سمّ الخياط) إلى بحث روح اليأس في نفوس الكفّار من رحمة الله بسبب كفرهم وعنادهم وتكذيبهم لآيات الله، بينما حاول الشاعر في رباعيته التعبير عن حالة الضيق والتألم من الظروف القاسية التي يمرّ بها مضيفاً إلى ذلك دلالة جديدة لماتين المفردتين.

ويستمر الشاعر في نص آخر عدداً من المفردات القرآنية يلتقطها من سياق نصّين

قرآنيين:

بأسمائك الحسنى سألتك رحمة وأسمائك الحسنى إلهي وسيلتي  
إليك وهذا الكرب عسّس ليله لجأت ففرّج يا مهيمن كربتي<sup>(3)</sup>

لا شك في أن جميع الوحدات التعبيرية في هذا النص تشير إلى عمق الأثر الديني فيه، وهو مما يدلّ على أن هناك مؤثرات معيّنة قد مارسها هذا الأثر على الشاعر مما انعكس بالتالي على شعره، ففي النموذج السابق فتح الشاعر البوابة الدلالية لقوله تعالى:

(1) ديواني: 248.

(2) سورة الأعراف: الآية 40.

(3) ديواني: 393.

﴿وَقَرِ الْأَمَمَاءَ لَكُنَّيْ قَادَعُوهُ جَا﴾<sup>16</sup> موجهاً النص في مسارٍ معيّن وهو المسار الديني ومحاكاة الآية الكريمة من حيث التواصل الروحي والوجداني معها، فلفظ التوسّل والتذلّل والدعاء التي يوحى بها النص هي دليل على رغبة الشاعر في الاستمرار على امتصاص الأثر الديني للنص والاندفاع والتوغّل داخله.

لعلّ هذا الكلام يتطابق جميعه أو أغلبه على محاولة الشاعر في توظيفه للنص القرآني الآخر: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا عَسَىٰ﴾<sup>17</sup> الذي يقع هو الآخر تحت تأثير النص القرآني، مُخضّعاً النص لشبكة من الدلالات، أملاً في تحقيق حلمه الذي يُمثّل رغبته في الخلاص من المناخ السوداوي الذي يوزج تحته.

ب. الحديث النبوي الشريف:

يبتعد الشاعر أحمد حلمي في تعميق الأثر الديني داخل تجربته الشعرية، من خلال الالتكاء على العديد من النصوص الدينية ومنها القرآن الكريم (وقد تحدثنا عن ذلك سابقاً) ونصوص الحديث النبوي الشريف، الذي يُمثّل المصدر الثاني للشرعية الإسلامية بعد القرآن الكريم، الذي جاء بفعل ثقافة واسعة ودراسة معمقة لنصوص هذا المصدر، والمطلع على ديوان الشاعر سيكتشف البعد الحقيقي لأثر الحديث الشريف على شعره.

يشغل الشاعر في لجوئه إلى هذا الأثر على تجميع طاقة النص الأصلي والتقاط إشارات وإيماءاته المستلمة وتوظيفها في نصوصه في سياق جديد، على النحو الذي يُقدم لها دلالة جديدة متجاوزاً الدلالة السابقة للنص الأصلي، والشاعر في هذا الأمر يخضع النص الأصلي من جهتين: الأولى في أنه يحاول بثّ إشارات هذا النص من دون الإساءة إليه وتوظيفه له في نصوص شعرية قائمة على السخرية والاستهزاء، والثانية محاولة الشاعر تقديم النص في سياقٍ ثانٍ وهذا ما سيؤدّي بالتالي إلى دعمه من خلال تقديمه لرؤية جديدة، مما سيُعزّز من فعالية الأثر الديني لهذا النص على النحو الذي يستقر في عمق الذات المطلقة.

(1) سورة الأعراف: الآية 180.

(2) سورة التكوين: الآية 17.

ولقد انتخبنا العديد من النماذج الشعرية التي وجدت فيها نوعاً من تجليات الأثر الموضوعي والرؤيوي للحديث النبوي الشريف، في هذه النماذج سنجد الشاعر يحاول إسقاط الإشارات المتقطعة من النص النبوي على شخصه هو، وفي بعض النصوص سنجده يحاول تكمّل دور الواعظ الذي يحاول إصلاح المجتمع وتمكين الأثر الديني للنصوص النبوية من الوصول إلى أعماق الذات التلقية، وربما تكون الذات التلقية هذه هي ذاته يرغب الشاعر عاودتها أملاً في التنفيس عما أصابها ! ومن بين هذه النماذج قوله:

هزل الزمان ولم يعد في طائقي صبرٌ على هذا الهزال المفجع  
لغففت طرقي عن جميع مشاهدي وسدت عن قيل وقال مسمي<sup>(1)</sup>

يسعى الشاعر في هذا النموذج إلى تقديم الإشارة المتقطعة من النص النبوي في سياق نصي جليد مسقطاً هذه الإشارة على تجربته هو، فقد وظّف الشاعر في هذا النموذج الإشارة للمتقطعة من النص النبوي الشريف: من أن النبي (ﷺ) ((كان ينهى عن قيل وقال وكثرة السؤال وإضاعة المال))<sup>(2)</sup>، وهنا تأخذ الذات الشاعرة في الحديث عن تجربتها الخاصة التي تصلح أن تكون تجربة عامة، بوصفها حدثاً حقيقياً قد مرّ به أي شخص، معبراً عن الحالة المأساوية التي وصل إليها الشاعر ولم يعد يملك أية وسيلة تُخرجه من هذا المأزق وقد نفذ صبره، وأمام هذا الضغط النفسي يتجه الشاعر إلى قطع جميع العلاقات مع العالم الخارجي الذي يأس من محاولة إصلاحه (كونه هزلاً ومفجعاً !)، مُستمدداً الطاقة التي ستغذيه من هذه المفاجعة من الحديث النبوي الشريف السابق.

(1) ديواني: 257.

(2) صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجسفي (194 - 256 هـ)، تحقيق: مصطفى ديب البغا: 5 / 2275 رقم الحديث 6108.

وفي سبيل الوصول إلى نقطة الخلاص المرجو فإن الذات الشعرية ستأخذ أقصى حريتها في الاستفادة من النص النبوي الشريف، ففي النموذج اللاحق يتجه الشاعر إلى الله (سبحانه وتعالى) بالدعاء والتضرع واجباً الاستجابة:

وجَهِتُ وَجْهِي لِلسَّما متضرعاً      وسألتُ دِيانَ السَّما إنقاذي  
يا ربُّ أنتَ لكلِّ عافٍ ملجأ      يا ربُّ بابك موطني وملاني<sup>(1)</sup>

في الشطر الأول من البيت الأول يوظف الشاعر جزءاً من حديث نبوي شريف وذلك في قوله (وجَهِتُ وَجْهِي) المستدعي من قول رسول الله (ﷺ): من أتته (ﷺ) كان إذا قام إلى الصلاة كَبَّرَ ثُمَّ قَالَ: ((وَجَهِتْ وَجْهِي لِلَّهِ فِطْرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ حَيِّناً مُسْلِماً وما أنا من الْمُشْرِكِينَ إِنْ صَلَّيْتُ وَتَسَكَّيْتُ وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ لَا شَرِيكَ لَهُ وَلِئَلَّكَ أَمْرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ))<sup>(2)</sup>.

يفتح هذا النص على غمطين من الفعل السردى، يحاول الشاعر في الفعل الأول تقديم خطابه الشعري بطريق السرد القائم على حكي الحدث وتقديم كل التفاصيل الجزئية المتعلقة بذلك والمائلة في المفردات (متضرعاً / وسألتُ دِيانَ السَّما إنقاذي)، ويقوم الفعل الثاني على المحاوراة من جانب واحد للتمثلة بالدعاء في قوله: (يا ربُّ أنتَ لكلِّ عافٍ ملجأ / يا ربُّ بابك موطني وملاني)، إن التأمل للتصين سيلحظ تماماً اختلاف السياق الذي ورد فيه التصان، وهو ما يجعل النص الشعري أكثر تنوعاً وثراءً.

يأخذ التناسل في النموذج اللاحق منحى آخر من حيث التوجه بالخطاب الشعري إلى الذات المتلقية، أملاً في توجيهها وترسيخ الإشارة المباشرة من النص النبوي الشريف في أعماق هذه الذات:

لا تحقرن من المعروف أصفـره      فقد تـدبـر به حاجات ملهوفـو

(1) ديوانى: 400.

(2) سنن أبي داود (مليمان بن الأشعث أبو داود السجستاني الأزدي)، تحقيق: محمد عبي الدين عبد الحميد:

2 / 85 رقم الحديث 760.

الخير في المرء توجيه سريره خير المرائر ما يوحى بمعروف (1)

إذ يتصاعد صوت الذات الشاعرة التي تتوغل في النص مهيمنة على جميع مساحاته على صوت الذات المتلقية، ومتوجهة بالخطاب إليها من خلال أسلوب التهي الذي يستهل الشاعر به خطابه (لا تحقرن من المعروف شيئاً ولو أن تلقى أخاك بوجه طلق) (2)، معلاً قوله (3): ((لا تحقرن من المعروف شيئاً ولو أن تلقى أخاك بوجه طلق)) (4)، معلاً ذلك بـ (فقد تسد به حاجات ملهوف) ولا يكتفي الشاعر بذلك بل يستمر بتوجيه خطابه إلى الذات المتلقية محاولاً استدراجها إلى منطقة النص وبالتالي ترسيخ معانيها في عمق هذه الذات.

يكشف الشاعر في نص شعري آخر وهو يحاول المزوجة بين الإشارات المنبثقة من التصور النبوية الشريفة عن سر التناسخ، ودوره في الوصول بالشعر إلى منطقة استثنائية عصية على غيره من التصور القليلة التقليدية الوصول إليها، ففي هذا النموذج:

أصبر محمد من كل ضيق خرجاً وأقبل نقر فيما نروم ونقص  
ليس الحياة سوى صحائف عبرة وعلى المدى أطارها تتجدد (5)

يبتعد الشاعر هنا في مضاعفة القيمة الإيجابية والتأملية الكامنة في النص والارتفاع به إلى مستوى تجاوز السياق التوظيفي المباشر، إذ يستهل الشاعر نصه بالفعل (أصبر) موجهاً خطابه إلى الذات المتلقية ومهدداً لتوظيف الإشارة المتعلقة من الحديث النبوي الشريف (من كل ضيق خرجاً) التي تأتي بسياق مختلف عن السياق الأصلي الذي وردت فيه من قوله (6): ((من أزم الاستخفاف جئل الله له من كل ضيق مخرجاً ومن

(1) ديواني: 267.

(2) شرح صحيح مسلم للإمام يحيى بن زكريا بن شرف النووي الدمشقي (ت 676 هـ)، تحقيق: عبد الرؤوف

مسعد: م 8، ج 16: 152، رقم الحديث: 2626.

(3) ديواني: 140.

كل همٌ فرجاً ورزقه من حيث لا يحسب<sup>(1)</sup>، وهنا تفتح فرصة أخرى للشاعر (فضلاً عن غيرها من الفرص غير المعلن عنها في هذه الدراسة لعدم سعة المساحة للكتابة الكافية لذكرها) لممارسة الفعل الإيجابي للغة، على النحو الذي تتحلل فيه إلى مناخ تفاعلي تتزوج فيه التراكيب للقيمة في النص مع التراكيب الوافدة إليه، إذ غير الشاعر مسار النص الوافد إلى مسار آخر يختلف على النحو الذي لا ينتقص من النص الأصلي ولا يعبه ضماناً له حفظ جميع حقوقه المشروعة.

إن إعادة تشكيل الشاعر للإشارات للمقطعة من النص النبوي ومحاولة دسها بين طبقات النص الشعري على النحو الذي تتمظهر فيه العلاقة الجديدة بين الإشارة وهذا النص وكأنها علاقة متينة وأصيلة ونابعة من رحم النص، هي خطوة فعالة وذكية لوضع النص على أرضية قوية ومتينة وغير قابلة للاهتيار من خلال اتكائها على إرث ديني - تراثي في آنٍ واحد.

### ثانياً: المصدر الأدبي:

لا يكفي الشاعر في تواصله مع ظاهرة التماس على المصدر الديني فحسب وإنما يتجه أحياناً إلى ديوان الشعر العربي بوصفه مصدراً ثرياً ومهماً وحاسماً لغالبية الشعراء العرب ومنهم الشاعر أحمد حلمي، والمطلع على ديوانه لا يجد صعوبة في ((أن يجد ثقافته الشعرية ماثلة في نصوص شعرية عربية قديمة تستحضرها قصيدته))<sup>(2)</sup>، التي تنم عن ((معرفة دقيقة للشعر العربي وهي تتقاطع أو تتوازي مع عدد كبير من منجز شعراء العربية الكبار في كل العصور))<sup>(3)</sup>، وهو في هذا الأمر يحاول استثمار إمكانات جليلة تمنحها له النصوص الشعرية المقروءة وتوظفها بالطريقة التي تمكنه من تطوير النص الوافد وتفجير طاقته لإنتاج نصٍ فريد في نوعه ومادته.

(1) سنن أبي داود: 2 / 85 رقم الحديث: 1518.

(2) ديواني: 11.

(3) للمصدر نفسه: 15.



إن قيام الشاعر في التعرف على المزيد من التصوص وتوظيفها على النحو الذي رأيناه في المصدر الذي سيمتحن الشاعر المزيد من الطاقات والخبرة التي ستؤهله لاجتياز دائرة الرتبة والروتين، التي تسم الكثير من التصوص الشعرية وبالتالي ستكشف عن نص استثنائي مُسلح بثقافة واسعة ومتينة، ولهذا فإن أحد حلمي سيحاول استثمار العديد من التصوص المنسوبة لعدد من الشعراء، وقد انتخبنا عدداً من هذه النماذج لإجراء فعل القراءة عليها، ومن ثم القيام بفحصها للكشف عن المسار الذي سلكته الذات الشاعرة في خطابها الموجه إلى الذات المتلقيّة أيّاً كانت، والقائم على تمثيل نصوص شعرية أخرى واستحضارها في نص الشاعر، ومن بينها هذا النموذج.

أنظر فماذا الكون إلا عبـرة      تجـري وإلا عبـرة تترقـرُق  
جار الزمان وكيف يستر جورـه      ثوب على طول الزمان ممزق<sup>(1)</sup>  
إذ تراءى في النص السابق بعض المفردات المستمرة التي تصلح أن تكون أرضية مناسبة لتشييد عمارة النص عليها، وفيها يُوظف الشاعر تركيباً لغوياً هو (عبـرة تترقـرُق) من نص شعري للمتي:

أرق على أرقٍ ومثلـي يـأرق      وجوى يزيد وعبـرة تترقـرُق<sup>(2)</sup>  
إذ ضم الشاعر تجربته المتشعبة واقترحم علل به عالمه الشعري من دون أن يقع في شرك هذا النص محضاً لنفسه بخصوصية التجربة، فمنظومة الدوال التي اشتغل عليها الشاعر هنا لا تزيد على المفردتين، والسياق النصي لرباعية الشاعر يشير إلى اختلافه عن سياق بيت المتني، وهذه الخطوة التي أقدم عليها الشاعر في مضمونها لا تشير إلا إلى سعة ثقافته وإمكانيته في تمثيل التصوص واستحضارها، على النحو الذي يخدم النص ويزيد من قابليته على المقاومة والصمود والاستمرارية في العطاء الفني.

(1) المصدر نفسه: 277

(2) شرح ديوان المتني، تأليف أبي البقاء المكي، ضبط نصّه وصحّحه: د كمال طالب: 2 / 338.

يتجه الشاعر في نص آخر إلى توظيف جزء من فكرة كان قد طرحها الشاعر عمر بن أبي ربيعة في بيته الشعري الذي يقول فيه:

وَفِي الصَّبْرِ عَمَّنْ لَا يُؤَاتِيكَ رَاحَةً      ولكنه لا صبرَ عندي ولا لباً<sup>(1)</sup>

هذه الفكرة التي وظفها الشاعر لمجدها ماثلة في هذا النموذج:

إذا صرَفَ المرءَ الأمورَ تصرَّفتَ      وإن ضاق ذرعاً بالخطوب تضيقُ

ففي الصبر ترويح وفي الصبر راحة      وفيه إذا جار الصديق صديق<sup>(2)</sup>

إذ يكشف الشاعر في نص صاحبه نوعاً من الرؤية التي تخضع عنها، التي تحتاج إلى شيء من التطوير والصقل في مشغل الشاعر أحمد حلمي الشعري، لذا فإنه سينصب الفخاخ لهذا النص ليصطاد جزءاً منه (وفي الصبر راحة)، وهي الفكرة القائمة على وجود نوع من الراحة في الصبر مع أن الجميع متفق على مرارة الصبر لمن يتجرعه، والمتأمل لهذين القصتين سيكتشف حتماً معنى الاختلاف بين مساريهما من حيث السياق الموضوعي الذي يحمله كلا القصتين، فالسؤال المطروح هنا هو: هل أساء الشاعر للنص إذ أخذ الفكرة ووضعها في تضاعيف أبياته؟ أم أن ذلك لا علاقة له بالإساءة بل بالإبداع الذي يحرص الشاعر على التمرکز فيه وغرض غماره؟ ولعل الإجابة عن ذلك تكمن في الإبداع، إذ استطاع الشاعر أن يزرع في النص أفكاراً أخرى استطاعت باقي أجزاء النص (المتناس) أن تنكمي عليها.

ويظهر تأثر الشاعر في أعلى مستوياته التي تحققت في ديوانه من حيث التوظيف للخصوص الشعري، إذ يدخل هذا التأثر في بناء العنيد من نصوص ديوانه ومنها هذا النموذج:

تورقي إذا ما الليل أرغسى      صليّ مدلوله نبضات هم

(1) ديوان عمر ابن أبي ربيعة، بإشراف: أحمد أكرم الطيّام: 33.

(2) ديواني: 275.

ومن تلهب جوانحه المعالسي فلا تشده في لحم وعظم.<sup>(1)</sup>

فالمائل لهذا النص حتماً سيتبادر إلى ذهنه معلقة امرئ القيس وتحديداً بيته الشعري الذي يقول فيه:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع المموم ليتلي<sup>(2)</sup>

إذ يُخضع الشاعر فكرة هذا البيت في مرماه الشعري مُشتغلاً على محورِية مركزية قائمة على الصورة، التي تحيلها الشاعر العربي القديم لليل الذي يُسدل ستاره على المخلوقات ناقلاً إليها في فضاء من الظلام والتعتيم البصري (أرخى سدوله)، مع ما يحمله هذا التعتيم من حزن وأسى وهموم تعالج القلوب وتدفعها إلى الوصول إلى حالة من اليأس والقنوط السلبي، الذي لا يترك للشاعر غير الاستئناس بذلك الضياء الذي يُمّله الشعر.

وينطوي النص اللاحق على تناصٍّ آخر اقتضه الشاعر من بيت للإمام الشافعي (رحمه الله):

ولا تجزع لحادثة الليالي فما لحواذ الدنيا بقاء<sup>(3)</sup>

إذ تحول الجزء الأول من هذا البيت إلى بوابة يمحور الشاعر حولها ليقيم دعائم هذا النص:

يزيد المم إمّا زدت ياساً فلا تحفل بأحداث الليالي

فما الدنيا وإن ملئت جناحاً سوى ظلي على وشك الزوال<sup>(4)</sup>

(1) ديواني: 333 وينظر الصفحات 57 و186 من ديواني.

(2) ينظر: ديوان امرئ القيس، حققه وبيّنه وشرحه وضبطه بالشكل ليلاه حتا القناخوري: 42.

(3) ينظر: ديوان الإمام الشافعي وحكمه وكلماته السائرة، جمعه وضبطه وشرحه يوسف علي بديوي: 23.

(4) ديواني: 310.

فإذا تابعتنا حركة النص وعموجاته الرؤيوية، فإن النص الملتقط (فلا تحفل بأحداث الليالي) سنجده حافلاً بالثشاط والحيوية، التي اكتسبها في ثوبه الجديد كما كان نشطاً في ملابسه السابقة، وستراه متفعلاً ومتماسكاً مع باقي التراكيب المكونة للنص وكان لا هوية ولا انتماء له إلا في سياق النص الجديد الذي آل أخيراً إليه.

الشاعر في هذا التناص نقل قشرة بعض المقدرات المكونة للنص ولم يُغيّر فيها أي شيء سوى بعض المقدرات، وهذا لا يُعْمَلُ إلا تغييراً بسيطاً وظاهرياً، حتى الفكرة فإن الشاعر لم يطرُق أبوابها وبقيت على حالها من دون أن يسعى إلى تغيير طبيعتها أو وضعها في سياق نصي مختلف، وهناك ملحوظة مهمة تكمن في البيت الثاني الذي يستند في الشاعر على مصدر ديني.

### ثالثاً: التراث

ويتصل أسلوب التناص في شعر أحمد حلمي بالتراث بوصفه تركبة مليئة بالحيوية وغير جامدة ويتحقق ذلك من خلال معاصرتنا لها<sup>(1)</sup>، إذ يربط فيه الشاعر بين الماضي والحاضر بوصفه ثروة قائمة على تجربة عامة مختصة بمجتمع معين من المجتمعات الإنسانية، ويتضح عمق امتداد هذه التجربة وخصوصيتها عند أحمد حلمي في تخطيه الروح الإنسانية بخطوطها العريضة، على النحو الذي يُعزّز فيه انتماءه للأرض الفلسطينية وتوجّهه إلى ثروة شعبه، ويتبين ذلك من خلال ((تلك النكهة الشعرية في عدد كبير من الرباعيات التي تنكح على الأمثال الشعبية الفلسطينية وتوظفها بشكل جميل))<sup>(2)</sup>، يسعى الشاعر من خلال هذه المحاولة إلى البحث عن أقصر الطرق لإيصال تجاربه الشعرية إلى الخلق باعتبارها - أي المثل - سريع التوفّل في نفوس المتلقين.

(1) ينظر: وثيقة الناقد الأحيي بين القديم والحديث (دراسة في تطوّر مفهوم التلوّق البلاغي)، د سامي منير عامر: 175.

(2) ديواني: 11.

يتقصّد الشاعر في غالب الأحيان وهو بصدد استثماره للمثل إلى توظيفه بشكل مباشر من دون أن يُعالج النصّ المُقتبس من حيث المسار العام الذي يمتطّيه لنفسه، وهو في هذا الأمر يُوفّر للنصّ الحماية الكافية التي تحفظ له استقلاليّته مع الانفتاح على تجربة الشاعر، ومن ثمّ التحرك بأسلوبه المدهشة باتجاه مجموع المُتلقّين في مناخ من الشعور بالانتماء لهذه التجربة.

يُوظّف الشاعر في النصّ التالي مثلاً عربياً قديماً لأحد حكماء العرب وهو الأکثم بن صيفي، وكانّ الشاعر في هذا يتوجّه إلى المُتلقّي مُعتلياً عرش الحكمة ومُتخصّماً للذات الحكيمة التي يُمثّلها هنا الأکثم بن صيفي، في تجربة شعرية غاية في العمق مُتّهباً إلى أنّ ((رضاء الناس غاية لا تدرك))<sup>(1)</sup> وهو المثل الذي يدور حوله محور الرباعية:

لا ترجُ من أحدٍ وفاءً ما هوى      يا سعدُ لجمك فالوفاءُ محالٌ  
فلقد ينالُ المرءُ أقصى غايةٍ      لكنّ رضاء الناس ليس ينالُ<sup>(2)</sup>

إذ ينبثق النصّ عن مجموعة من الرّؤيات التي تستطلع القفوس في سبيل مُعانية المسار الملامم وبهيئة المساحة الكافية للمثل الذي يحاول الشاعر إنجازه مُكثّفاً كما كان في الأصل على النحو الذي يكون فيه مُلاحماً للسياق العام للنصّ مع ما يضيفه من جوانب فنيّة كالوزن والقافية وغيرها، الشاعر في هذا النصّ يحاول التعبير عن حال الناس وما آل إليه الواقع من انعدام الوفاء (لا ترجُ من أحدٍ وفاءً ما هوى) حتى أصبح كالمستحيل (فالوفاءُ محالٌ)، بل إنّ أصعب الأمور قد يُحقّقها الإنسان (فلقد ينالُ المرءُ أقصى غايةٍ) إلا أنّه لن يجد من يُصِفّ بالوفاء، متّهباً إلى تبيّث مُعطيات التجربة المُتمثّلة بالمثل: (رضاء الناس ليس ينالُ)!

ويطلق النصّ التالي في رسمه للمعالم الوظيفيّة التي أُستدعى من أجلها المثل العربي القائل: ((لنك لا تحبني من الشوك العنب))<sup>(3)</sup>، من خلال نصّ مُقتبل بالقيم

(1) العزلة، تأليف: أبو سليمان حدّ بن حمد بن إبراهيم الخطابي البستي: 1 / 76.

(2) ديواني: 307.

(3) لسان العرب: 14 / 156.

المستندة إلى جذية الحياة في تعاملها مع الفرد ووجوب البحث عن مخرج يشتغل على تحقيق متطلبات الفرد:

لا تعتنْ على الأيام إن صدقت      واجتث بفكر يريك الأصل والسيما  
ليس الحياة سوى جدُّ تبادره      من يزرع الشوك لا يجني به العنبا<sup>(1)</sup>

هذا النص في تعامله الفني يُخضع اللغة لتنوع أسلوبه ثري بهدف الوصول إلى الفكرة الرئيسة التي يُمثلها النص للمقبر، فمرة يستخدم أسلوب التهي وتارة أسلوب الأمر وأخرى أسلوب التقي وصولاً إلى أسلوب الشرط المتزاوج مع أسلوب التهي (الذي يتعامل معه النص الأصلي)، إذ يُمثل فكرة المثل (من يزرع الشوك لا يجني به العنبا)، وهنا يشتغل الشاعر على اللعب مع الأساليب التي يتعامل معها النص، إذ يزاوج الشاعر بين أسلوب الشرط والتهي مع البقاء على المسار نفسه الذي تُصل به تفاصيل النص الأصلي وأبعاده الرئيسية.

ويتدخل النموذج الشعري اللاحق ومنذ بدايته في استحضار فكرة المثل العربي القديم: ((لهاك وتأخير عمل اليوم إلى غد))<sup>(2)</sup>، وتطويع جميع طاقات النص وإمكاناته لصالح النص الوافد:

لا ترجئنْ عمل الغدلة إلى الغد      ودع التردد فالحياة سباق  
فلقد يطيق المرء أهوال الوغنى      لكنْ هول الفقر ليس بطاق<sup>(3)</sup>

فقد أعطى الشاعر خصوصية استثنائية للنص المستثمر من خلال قيام الإنكار التي تتضمنها رباعيته على محورية الفكرة المُضمَّنة في المثل السابق الذكر، وإدخال نصه في مسار السياق التصني للمثل، إذ يكشف الشاعر في بداية رباعيته عن فكرة المثل المُضمَّن من خلال الكائن التعبيري (لا ترجئنْ عمل الغدلة إلى الغد)، متوصلاً عن طريقه إلى

(1) ديواني: 55.

(2) جهرة خطب العرب: أحد زكي صفوت: 3 / 37.

(3) ديواني: 280.

العديد من الرؤيات التي يُسيّرُها خدعة لصالح النصّ الواقف، فينصح للتلقّي في البيت الأول بضرورة عدم تأجيل عمله والابتعاد عن التردد (لا ترجعْ عمل الغداة إلى الغد / ودع التردد فالجياة سباق)، مُستدلاً في ذلك على أنّ الإنسان قد يتحمّل ويصبر على كلّ هوان إلا هوان الفقر وذلك (فلقد يطبق للمرء أهوال الوعى / لكنّ هول الفقر ليس يطابق).

ينهض النصّ التالي على الآلية نفسها التي اشتغل عليها النموذج السابق من حيث انطلاقه ومنذ البداية على فكرة المثل العربي: ((ضرب أخماساً لأسداس))<sup>(1)</sup> الذي يُضرب للنادم على التقصير بالأمر:

إياك تضرب أسداساً بأخماسٍ      واتح عيونك لا تفتّر بالتاسر  
من لم يكن يقطاً في كلّ مرحلةٍ      من الحياة يعيش في ظلمة الياسر<sup>(2)</sup>

إنّ نظرة سريعة على هذا النصّ سيُظهر لنا أنّ الدّلات الشعرية حاولت عن طريق التفاعل مع نصّ المثل أن تزيد من طاقة الرؤيات الكامنة في النصّ، من خلال التركيز ومنذ البداية على عتبة المثل وتقدّعه إلى المُلقّي كدفعة أولى من هذه الرؤيات، ولعلّ ما دفع الشاعر إلى ذلك - أي استفتاح النصّ بالمثل - هو رغبته في التأكيد على محورية النصّ وحضوره الراسخ، الشاعر عطف مسار المثل من صيغته الماضيّة على صيغة التهيّ المقترن بالفعل المضارع، وهو دليل على رغبة الشاعر في ربط المُلقّي بالعصر الحاضر وتجرّيده من أكام الماضي وضرورة تبيّنه باليقظة والانتباه وعدم الاغترار بالتاسر، وهو مما سيؤقّف أخطاء الماضي ومنعها من التكرار.

كما رأينا فإنّ الشاعر يحاول من خلال تضافّته المختلفة تنويع الثقافات والأساليب في نصوصه بما يُعزّز من فاعليتها ويجعلها قادرة على التهوّض والتجذّد وحماية نفسها على التحو الذي يجعلها قابلة للتأقلم والتفاعل الإيجابي مع مجموع المتلقّين.

(1) جمع الأمثال: 1 / 418.

(2) ديوانيّ: 226.

## طبيعة اللغة الشعرية

تحدد طبيعة اللغة الشعرية عند الشعراء عامة وعند أحمد حلمي بصورة خاصة بتنوع الأساليب التي يلجأون إليها، فهو على هذا الأساس يعني: مجموع الأساليب التي يلجأ إليها الشاعر في تكوين لغته الشعرية، ومن ثمّ ستكون لغة الشاعر ((ذات طبيعة شعرية أو جمالية عندما يهيمن جانبها التعبيري: أي عندما تنحرف اللغة إلى الحد الأقصى عن الاستعمال الاعتيادي بوساطة وسائل تضع العملية التصويرية في المقدمة))<sup>(1)</sup>، والمقصود بهذه (الوسائل): الأساليب التي يتعمدها الشاعر.

ما دامت اللغة عنصراً من عناصر الشعر المهمة فحرى ((بالشعراء أن يسلكوا فيها مسلكاً يستطيعون من خلاله أن يقوموا بتأدية المعاني بالطريقة التي ترقى باللغة - مفردات وتركيب - حتى تختلف عن الاستعمال العادي للألفاظ سواء في الشر أو لغة القول اليومي))<sup>(2)</sup>، ولا يعني بذلك أنه سيكون مجبراً على التزام أساليب معينة فسي جميع نصوصه الشعرية، إذ إن الشاعر ((مهما حرص.. على خصوصية نصه، فإن مؤثرات اللغة والثقافة التاريخية والأفق الثقافي وعصر النص والمحيط تحل موقفاً لها على الورقة البيضاء وتفضل فعلها في حركة أصابع الشاعر))<sup>(3)</sup>، وبالتالي سيتعرض النص لضغوطات عدة تؤثر فيه سلباً أو إيجاباً بخصوصية فردية وضمن رؤية خاصة به، وعن طريق تفاعل أجزاء النص فيما بينها - من جهة - وتفاعلها مع هذه الضغوطات - من جهة أخرى - فإن الأمر سيحسم لصالح النص، باعتبار أن اللغة هي ((المثال الأمسي لبنية علاقائية مكتفية بذاتها لا أهمية لأجزائها المكونة لها إلا بالتفاعل مع روابطها))<sup>(4)</sup>.

(1) البنية وعلم الإشارة ترنس هوكر، ترجمة: مجيد للاشعة: 69.

(2) من الظواهر اللغوية في الشعر العربي للعاصم: دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، د. فريد العمري: 88.

(3) الكشف عن أسرار القصيدة: 5.

(4) البنية وعلم الإشارة: 23.



غير أن ما قلناه لا يعني أن اللغة متكفي بتفاعلها وعلاقاتها بين أجزائها مبتعدة عن منشئها، إذ إن اللغة الشعرية مرتبطة بالإنسان الشاعر في علاقته بالحياة وليست مجرد تركيب علاقات جليدة بين مفردات اللغة<sup>(1)</sup>.

وفي تحديد طبيعة اللغة عند أحمد حلمي نجد أن الشاعر يميل إلى استخدام العديد من الأساليب اللغوية مستثمراً إياها في تصجير طاقات اللغة الكامنة فيها، وإذا كان لهذه الأساليب دور في رسم خارطة اللغة الشعرية لأحمد حلمي فلبعضها الدور الأكبر في ذلك، ومنها:

### 1. أسلوب التضاد:

يمل الشاعر أحمد حلمي كثيراً إلى هذا الأسلوب لأنه يصنع نوعاً من التحدي بين المعاني والمنافسة على الظهور<sup>(2)</sup>، ويحفز القارئ لقراءة علامة مهمة من علامات النص المثيرة ((لأنها تعتبر منعطفات تثير الانتباه، ويحس عندها باللامعقول المبني، لأنه استطاع جمع ما لا يجتمع))<sup>(3)</sup>، فسي النموذج اللاحق يتجه الشاعر إلى وضع قدر عال من العلامات المتضادة، التي تستثير القارئ وتضمه أمام متعة قرائية ونجد صعب في فهم الجمع بين هذه المعاني، وهو ما ينعكس إيجابياً على أسلوبية النص الشعري ويؤهله لتسلم محور مركزي في الخطاب الشعري عامة وخطاب شعراء المرحلة خاصة:

أنظر إلى الدنيا فهل نجد امراً من شراً أو من بلاها ناجي  
جال الشقاء بعامرٍ وبغامرٍ وهوى الفناء بقائظٍ ويراج<sup>(4)</sup>

هنا يفتح النص على تركيبين متضادين هما (عامر / غامر) و (قائظ / راجي) مشكلاً بذلك علامتين مثيرتين للقارئ، معتمداً في بناءهما على الفعل الذي يعزز من

(1) ينظر: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر: 233.

(2) ينظر: الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب: 188.

(3) شعر أدونيس: البنية والدلالة: 64.

(4) ديواني: 108.

حركة النص وبالتالي سيكون عاملاً مهماً في تصعيد مناخ الإثارة الذي يخلفه عنصر التضاد، فقد أتت العلامة الأولى في بنائها على الفعل (جال)، وجاءت العلامة الثانية قائمة على الفعل (هوى)، ويجاول الشاعر فيهما مقاربة الكيانات للتضادة من خلال الجمع بينها في نص شعري واحد، وهو نوع من المواجهة والتحدى يصنعه الشاعر في سبيل إثارة المتلقي ومحاولة تأليفهما وتوحيدهما في كيانٍ واحدٍ، ((لأن القارئ يعرض عليه طرفان متناقضان يجعلان على رابط داخلي، والحدث الشعري يتولد داخل هذا الرابط الذي يبحث عن نقطة التلاقي المركزية بين المتناقضات))<sup>(1)</sup>، وهو ما يحسم إيجابياً لصالح النص إذ إن ((الشعر يولد من المتناقض))<sup>(2)</sup> وعلى ذلك فالأمر يتطلب من الشاعر أن يشحن نصّه بالمزيد من التضادات اللغوية وصولاً إلى النموذج شعري تتمثل فيه روح الشاعر.

وإذا كان ما قلناه صحيحاً فإن الشاعر وفي النموذج لاحق يحاول الجمع بين كيانين متضادين آخرين، مع محاولة الضغط عليهما في حركة متوازية ومساعدة عامل آخر هو التكرار مع التلاصق في ترتيب المقدرات المكوّنة للجملة، في سبيل الضغط على جزء معين من النص واستثمار جميع طاقاته وصولاً إلى حالة من الحضور الذهني للمتلقي والتوحد مع النص:

تبدّدنا المناميا في سكونٍ      ومحوجعنا مفي الرياح  
فكم جاء الصباح بلا مساءٍ      وكم جاء المساء بلا صباح<sup>(3)</sup>

يُظهر الشاعر في البيت الأول من النص حالة من الحزن والأسى التي تموج به نفس الشاعر، مستذكراً في ذلك مشهد النهاية الأليمة التي تتمثل أمام مرأى الشاعر التي وضعته عند نوع من المستوى الإشكالي في رسم ملامح الرؤية الشعرية للحياة عند الشاعر، وقد

(1) شعر أدونيس: البنية والدلالة: 64.

(2) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين: 129.

(3) ديوان: 120.

خدمت هذه الإشكالية الكائنات المتضادة في حضورها في النص مرتين، إذ جاء المتضاد الأول في الشطر الأول من البيت الثاني (الصباح) محققاً بذلك حضوراً فعلياً على مستوى الحدث على حساب المتضاد الثاني (مساء) الذي حضر في النص وحجب حضوره في الحدث بفعل أداة النفي (بلا)، بينما جاء المتضاد الثاني في الشطر الثاني من البيت نفسه (المساء) محققاً الحضور ذاته على حساب قرينه الأول (صباح)، الذي حضر في النص وغاب بشكل كلي عن الحضور في الحدث بفعل أداة النفي (بلا)، وكما هو مُمثل في الشكل الآتي:

جاء الصباح	_____	بلا مساء
جاء للمساء	_____	بلا صباح

وفي الوقت الذي يستمر فيه الحزن والألم في التوغل إلى أعماق الذات الشاعرة وممارسة جميع الفغوظات عليها، يختلط الحزن والفرح عندها ويصعب التمييز بينها وحينها سيكون طعمهما ونكهتهما واحدة:

أصبحتُ في جُويٍ أطيرُ مرثماً      أحكي الحمام تهيمُ حيثُ تريدُ  
لا تدركُ الأيامُ كنه سريرتي      فرحُ الحمام ونوحها تغريدُ<sup>(1)</sup>

يكشف الشاعر في هذا النص عن حالة من التوحد والانعزال عن العالم الإنساني كونه عالماً مليئاً بالتداعي الذي اختقد فيه الشاعر عنصر الاستقرار النفسي، ولذا فإنه ابتعد عنه مُحلّقاً إلى عالم آخر (أصبحتُ في جُويٍ أطيرُ مرثماً) عاكساً التوحد مع طائر الحمام عاكياً لثأه في كل شيء (أحكي الحمام تهيمُ حيثُ تريدُ)، أملاً في أن يكون هذا العالم منفذ الشاعر وخلاصه من دوامة العالم البشري، وفي سبيل التعبير عن عمق المأساة التي يمرُّ بها فإنه يغي أن تكون الأيام قد أدركت بعدُ كنه الشاعر وتجلّت لها شخصيته (لا تدركُ الأيامُ كنه سريرتي)، مُعلّلاً أن الأوراق قد اختلطت على الأيام فلم تعد تميّز بين فرح الحمام (الشاعر) وبين حزنها فكّله يصدرُ في تصرّف واحد هو التغريد.

(1) ديواني: 136.

## 2. توظيف الألفاظ الشعبية والأجنبية:

يبل الشعراء في بعض الأحيان إلى استخدام بعض المفردات الشعبية في سبيل الاقتراب من لغة الحياة اليومية، على أن ذلك لا يعني أن تكون اللغة الشعرية ((مثل لغة الناس ولكن بمعنى أنها تحمل نبض الحياة الجديدة، فهي قريبة من روح العصر وروح الناس وليست لغة الناس في الوقت نفسه، وهو ما يقيم علاقة تواصل بين الشاعر والمتلقي))<sup>(1)</sup>، فاللغة الشعرية متصلة باللغة الاجتماعية، والشاعر مهما خرج عن العام إلى الخاص يبقى مرتبطاً بالعام لأنه يتعامل مع لغة الآخرين<sup>(2)</sup>، والشاعر أحمد حلمي كانت له العديد من المحاولات الشعرية التي يُوظف فيها اللغة الشعبية في عدد من نصوصه، وقد انتخبنا هنا عدداً من هذه النماذج الشعرية التي تشير إلى ذلك، ومن ذلك قوله:

عَلِمَ عَلَيْنَا الدَّهْرُ مِنْ أَنْبَاءِهِ      عِبْرًا بِحَارِ بِهَذَا أُولُو الْأَلْبَابِ  
كَمْ شَامِخٍ فِي الدَّسْتِ بِحَسْبِ اللَّهِ      وَجِبَّ الْخُلُودِ هَوَى إِلَى الْأَعْتَابِ<sup>(3)</sup>

ينفتح هذا النص على محاولة الشاعر في مقارنة الأشياء وإضفاء صفة الأنسنة عليها، إذ يُحدِّد الشاعر للدهر (الذي يشير إلى عنصر الزمن واستمراريته) معالم شخصية ويُخضع له لغة خاصة تتمثل في شيء من الحكمة التي يحار بها أولو الألباب أو يكشف في البيت الثاني عن حقيقة أزلية ماثلة أمام العيان في كل زمان ومكان تقوم على تبدل الناس في أدوارهم (كم شامخ في الدست بحسب الله / وهب الخلود هوى إلى الاعتاب)، أملاً في أن تقود هذه الحقيقة الثلاث المتلفة إلى صفة النجاة وفي سبيل أن ينجح الشاعر في ذلك فإنه سيحاول الاقتراب من المتلقي من خلال ممارسة لفته اليومية التي يتكلم بها،

(1) الشعر العربي المعاصر: عز الدين اسماعيل: 179.

(2) ينتظر: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر: 230.

(3) ديواني: 70.

إذ يُوظف الشاعر في هذا النص مفردة (الذمت) التي تشير في معانيها إلى المكانة العالية التي قد يتقلدها أي إنسان.

يوظف الشاعر في نص آخر مفردة أجنبية عصرية محاولاً الانفتاح على روح العصر والاقتراب من الدات المتلقيّة، من خلال عاورتها باللغة والصيغة التي تفهمها مضيئاً إلى النص أبعاداً ودلالات جديدة:

جتا إلى الدكور نشكو علّة      أعراضها التسويف والمجران  
قد حكّم الأزمان فيما يتتا      والظلم ما حكمت به الأزمان<sup>(1)</sup>

إذ يستعمل الشاعر نصه بالفعل الماضي (جتا) المقترن بالتركيب اللغوي (إلى الدكور نشكو علّة) الذي يوحي لنا بوجود تطوّر دلاليّ وعصري كامن في التركيب اللغوي السابق كلّ: (جتا إلى الدكور نشكو علّة)، فجميع أجزاء هذا التركيب هي مما ألفناه في استخداماتنا اللغوية الأصلية عدا مفردة (الدكور) التي ليس لها أي وجود ضمن مساحة المعاجم العربية، إن اجتماع المفردات السابقة بهذه الصيغة وقرّنا مساحة جديدة للتأمل مما يتبادر إلى ذهن المتلقي واقع الحضارة التي وصلت إليه في عصرنا الحالي، كما نجد في التركيب اللغوي الآخر.

إن الفضاء الإيحائي الذي وضعنا الشاعر تحت مظّته في سياق الخطاب الشعري لهذا النص مرهون بآلية الوسائل المستخدمة في بنائه وتشييد أركانه، فالتفاصيل الجزئية التي تجلّت لنا في البيت الأول (أعراضها التسويف والمجران) جاءت لتكشف لنا عن حساسية المعنى الذي تشير إليه مفردة (علّة)، الناشئة أصلاً بسبب الحكم القاسي الذي أصدره الزمان والمتصف بالظلم الذي كشف عنه الشاعر في البيت الثاني بقوله: (قد حكّم الأزمان فيما يتتا / والظلم ما حكمت به الأزمان).

(1) للمصدر نفسه: 342.

لعلّ الشاعر وهو بصدد استثماره للمفردات الشعرية قد يفشل أحياناً حينما يُسخر هذه الأسلوب من أجل أن يستقيم الوزن وحسب، أو من أجل ملء فراغ معين داخل النص، كما في هذا النموذج:

لقد فسدت طباع الناس حتى كأن الأرض أثبتت الفساد  
إذا ما ردت في الدنيا صلاحاً فقد أخطأت ما عشت المراداً<sup>(1)</sup>

إذ يواصل الشاعر في هذا النص وتحديداً في البيت الثاني جهده في توظيف المفردات الشعرية القريبة من الذات الملقية واستثمارها، رغبة منه في استدراجها إلى منطقة النص على النحو الذي يليها شيئاً من المعطيات الفكرية الكامنة فيه، لكن الشاعر في هذا النموذج الشعري سيُخلّ بالنتيجة الذي أثبت في توظيفه للمفردات الشعرية من جهتين، الأولى أن مفردة (ردت) التي تنطبق عليها جميع قواعد اللهجة الفولكلورية للمجتمع، وأصلها نابع من الكيان اللغوي (أردت) إلا أن الشاعر جاء بها من أجل أن لا يُخلّ بالوزن الشعري الذي حافظ عليه كثيراً بل وعده سمة أساسية من سمات الشعر ضمنتاً (من خلال هذا الكم الهائل من النصوص الشعرية المستجيبة لقانون الوزن) لا صراحةً (الذي سنتناوله في مبحث الموقف الشعري لاحقاً إن شاء الله تعالى).

النص الشعري السابق هو من بحر الوافر ولو استخدم الشاعر المفردة (أردت) التي لها جذور أصيلة في أساس اللغة لاخللّ الوزن مما استدعى الشاعر النأي بها جانباً وتوظيف المفردة (ردت)، والثانية أن التواصل الوعظي للذات الملقية من قبل الشاعر الذي يمثل مجموعة الحكم التي تُزيّن رؤيته وتوجه الذات المعنية (الملقبة) قد تصطدم بهذا النص كونه يحمل إبعاداً متناقضة لما عهدته عند الشاعر من إبعاد إصلاحية لا تهديئة إن صبح التعبير، ونرجح أن يكون هذا الأمر ناتجاً عن رغبة الشاعر في تنويع في القيم التعبيرية ليكون للذات الملقية الوقت الكافي للتأمل والحرية في الاختيار.

(1) ديواني: 156.

### 3. توظيف الألفاظ القديمة:

يميل الشاعر في بعض النصوص إلى توظيف ألفاظ عربية قديمة في سبيل إثبات إمكاناته اللغوية مما يؤكد اطلاع الشاعر على العديد من الكتب العربية القديمة، ومحاولة الشاعر هذه تأتي في خضم إثرائه للغة نصوصه الشعرية متضافرة مع العديد من الأساليب التي تكلمنا عنها سابقاً وما بقي منها، إذ يتوجه الشاعر وهو بصدد رسم معالم نصوصه الشعرية إلى الكشف عن طاقات بعض المفردات العربية القديمة وتفجيرها، ومن ذلك قوله:

سَلِّ الأَيَّامَ هَلْ بَسَمْتَ بِوَجْدٍ      وهل لانت؟ يعاجلك الجوابُ  
فلو نطقَ السحابُ الجون يوماً      لردَّ عليك بالنفي السحابُ<sup>(1)</sup>

إذ جاء هذا النص على مفردة عربية قديمة هي مفردة (الجون) التي تعني في معاجم اللغة: اللون الأسود المشرب بالحمرة<sup>(2)</sup>، ونحن إذا تأملنا النص وقرأناه قراءة عميقة فسنلاحظ محاولة الشاعر وسعيه لأنسته العالم واستطائه والاشتغال على إنشاء مناخ حوار بين الإنسان والسحاب (الجون) إذ توظيف الشاعر لمفردة الجون ساعد على هيمنة النص وشكل له نوعاً من الثقل الصوتي ذي الإيقاع القوي وأضفى عليه شفرة سيميائية تضع المتلقي في موضع التحدي لشحن طاقاته القرائية والاتضات حول النص في سبيل فك شفراته.

العلاقة ما بين الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي وبين اللغة علاقة عطاء وتوليد دلالي، سواء حينما يستخدم اللغة في ألفاظها المعاصرة أم في توظيفه لمفرداتها القديمة، فقد يذهب وهو بصدد تشكيل نصوصه الشعرية إلى استثمار إمكانات المفردة القديمة وشحن النص بالعديد من هذه المفردات كما في هذا الأغوذج:

يعتق النهى من عاش ممضي سادراً      أبداً ويخنف عن طريقٍ لاحبٍ

(1) ديواني: 62.

(2) ينظر: لسان العرب لابن منظور، تقديم الشيخ عبد الله العلامي: الجزء الأول، مادة جون: 537.

فاحذر غيل إلى الفراغ فائماً يسمو الفتى لقيامه بالسواجير<sup>(1)</sup>

إذ يرسم الشاعر أبعاد هذا النص مشحوناً بعدد من المفردات القديمة فيستحضر مفردة (السادر) التي تشير في دلالتها المعجمية إلى معنى: الحائر، ويشحن النص بمفردة (يخيف) التي تشير إلى معنى: يميل<sup>(2)</sup>، ويأتي بمفردة (لاحب) التي تعطي معنى: السائر في الطريق الواضح<sup>(3)</sup>، ولعل الشاعر في ذلك يحاول أن يضع المتلقي في دائرة من التأمل والتعرف على أبعاد المعاني التي تمنحها هذه المفردات، على النحو الذي يمكن المتلقي الوصول إلى عمق دائرة النص وكشف أسرارهِ وتشرب معانيهِ الوجدانية وتمثل طبقات التعبير الكلامي الكامنة فيه.

وبعبّر الشاعر في نص آخر عن رؤيته الشعرية للعالم فيشبهها بالسراب متسائلاً إذا كان السراب يروي ظمأ العطشان، فيأتي الجواب بالتفي محملاً بالعديد من المفردات العربية القديمة:

هي الدنيا وما فيها سرابٌ وهل يروي السراب غليل صادي  
يربك جهامها بمرأ خضماً وليس جهامها غير الثماو<sup>(4)</sup>

يكشف هذا النص عن قدرة الشاعر الفائقة في محاولته المزاجية بين أصالة اللغة وعصرتها، مما يضع المتلقي في مناخ من الجهد القرائي محاولاً الوصول إلى منطقة النص واقتحام أسرارهِ والكشف عن كنوزه.

ضعنا الشاعر في هذا النموذج أمام نص مليء بالمفاجآت وعامر بالتفاصيل اللغوية والصورية والإيقاعية في آن واحد، فالقارئ لهذا النص سيحصن وكأنه أمام حركة متوازنة قوية تدفعه إلى مسار معين، وللملاحظ على هذا المسار أنه يتجه في حركة سريعة

(1) ديواني: 76.

(2) لسان العرب، لابن منظور، تقديم الشيخ عبد الله العلامي: الجزء الأول، مادة جف: 514.

(3) الإرشاد الأصغر، إبداعات خليل توفيق موسى: 502.

(4) ديواني: 145.



من الأعلى (جهامها) التي تشير في معناها المعجمي إلى السحاب، والمقصفة بالـ (خضم) التي تدلّ على كثرة الماء مانحة للمعنى دلالة الثقل اللفظي والمعنوي، متّجهة إلى الأسفل (القماد) التي تعطي معنى الحفر العميقة، وعلى الرّغم من سرعة هذه الحركة إلا أنّها اتّسمت بالثقل المتّجه في نهاية القص إلى الخفة والاستقرار، ومن ثمّ التوقّف بسبب وجود حواجز طبيعية (القافية) تمنع استمرارية الكلام وتجعله يقف عند حدّ معين، فضلاً عن بناء الرباعيّات المعروف الذي يمنع النص من الاستمرار.

#### 4. تنوع الأساليب اللغوية وثراؤها:

الشاعر أحمد حلمي على إدراك تامّ بأهمية اللغة وقدرتها على التهوض بالشعر لتسلّم دوره الثقافي والحضاري معاً، لذا فإنّه يتّجه أحياناً إلى التركيز على عدد من الأساليب اللغوية كأسلوب (الشرط والتهمي) لما لها من دور أساسي في تثبيت قيم الشاعر وطموحه القائم على تخليص العالم البشري عما هو سلبى - في نظره - ومن ثمّ قيام مجتمع قائم على عنصري الفضيلة والأخلاق وهو ما يطمح إليه الشاعر فعلاً، فالتجربة الشعرية التي اتّجهها أحمد حلمي (التمثّل بأعماله الشعرية وهو ما مثلها: ديوانه) قائمة على رؤية حقيقة صادرة عن تجارب عميقة مارسها الشاعر بنفسه أو مارسها غيره وحوّلها إلى تجربة شعرية غاية في الثراء.

#### • أسلوب التّهمّي:

يشغل الشاعر في توظيفه لأسلوب التّهمّي على تكوين نصّ قائم على تجريد الذات الإنسانية من صفاتها السّلبية، بما يعكس تصوّراتها الفطرية لحيطها وما ينتج عن ذلك من طمأنينة الذات وتمكّنها من العلوّ والارتقاء فوق مستويات شهوانية النّفس، ولتكشف ذلك اخترنا عدداً من النصوص الشعرية التي تستعمل بأسلوب التّهمّي، ومنها قوله:

لا تسخرن مدى الحياة من امرئ      واقبس من الأدب الرفيع مثالا

من عاش يحترم الأنام بفعله يزدد على مَر الزمان كمالاً<sup>(1)</sup>  
يستهلّ الشاعر خطابه في هذا النصّ بأداة النهي (لا) - المتمثلة بالواو المجرّد للذات من شهنائيتها - والمقتربة بالفعل (تسخرن) - الذي يُمثّل شهوانية النفس -، إذ يقوم الواو (لا) بتخليص الذات من فرائرها الحلية عن طريق تفرّجها من الفعل السلي (تسخرن) وتوجيهها نحو فعل الخير الإيجابي (واقس من الأدب الرفيع مثلاً)، ثمّ يحاول الشاعر إقناع الملقّي عن طريق إيجاد الدليل الذي يقوده إلى الامتنال لخطاب النهي المتمثّل بمجملي الشرط في قوله: (من عاش يحترم الأنام بفعله / يزدد على مَر الزمان كمالاً).

ولا يمكن للشاعر أن يستسلم أمام وطأة الضغوطات التي يشاهد فعلها من لدن الآخرين، بل يستمرّ في الكشف عن رؤيته القائمة على أسلوب النهي وتثبيت معطياتها في أعماق الذات الإنسانية الملقّية، ومن ذلك قوله:

لا تنفسين على الزّمان تلمّسه ليس الزّمان وإن أبيت سواكا  
من يسر الأيام في دورانها يزدد على طول المدى إدراكاً<sup>(2)</sup>

في البيت الأوّل يستهلّ الشاعر خطابه بأسلوب النهي المتمثّل بالأداة (لا) الرادعة، والمقتربة مع الفعل (تغصين) الكامنة فيه صفات النفس السلبية فضلاً عن الصفات السلبية الأخرى (تلمّسه)، وفي سبيل ترسيخ الصفات الإيجابية في الذات الملقّية يوظّف الشاعر العديد من الأساليب اللغوية متضافرة مع أسلوب النهي، ففي الشطر الثاني من البيت نفسه يوظّف الشاعر أسلوب النفي (ليس الزّمان وإن أبيت سواكا) كدليل أوّل لتثبيت معطيات أسلوب النهي، ثمّ يأتي البيت الثاني مُحتملاً بأسلوب الشرط (من يسر الأيام في دورانها / يزدد على طول المدى إدراكاً) الذي يُجرّد الذات من شكوكها التي

(1) ديواني: 293.

(2) ديواني: 285.

قد تكون ما زالت عالقة فيها، ولم يوتر الأسلوبان السابقان (النهى والنهي) أكليهما على النحو المطلوب.

وإذا ما تابعت مسار الشاعر في رسم أبعاد هذا الأسلوب في شعره، فإننا سنجدّه يصّر على إثراء نغمته بهذا الأسلوب مستهلاً نصوصه بها مع التنوع في أساليبه اللغوية التي تثبت معطيات النهي:

لا تطرق الأبواب تسأل حاجة      إن السؤال يُغلق الأبوابا  
واعمل بجد لا تؤمل صاحباً      كم صاحب عند النواب ذاباً<sup>(1)</sup>

إذ تشكل معالم الانقياد لأثر النهي المشحونة بطاقة النص التي يمنحها هذا الأسلوب متضافراً مع الأساليب الأخرى الوافدة طواعية، في سبيل استحضار المزيد من الطاقات اللغوية لتمكين النهي من التوغل في أعماق الذات وترسيخ معطياتها، تتواصل الأداة الناهية (لا) على التقليل من أثر الفعل (تطرق) وحضوره على مستوى الحدث الفعلي، غير أن الشاعر لا يكتفي بذلك لسيبين أولهما: عدم وصول الفضاء الشعري للنص إلى نهايته، وثانيهما: حاجة الشاعر لكلام يثبت أسلوب النهي ومن ثم سيخدم المحور المركزي لرؤية الشاعر الكامنة في النص، ثم يكشف الشاعر في الشطر الثاني من البيت الأول عن السبب الذي دعاه لامتخاذ هذا الموقف من الفعل (تطرق) لانتفاء الالتباه إلى: (إن السؤال يُغلق الأبواب)، ومن أجل أن لا يترك الملقّي في فضاء من الفراغ الروحي فإنه يوجّهه إلى استبداله بالفعل المجدي المليء بالمعطاء (واعمل بجد لا تؤمل صاحباً / كم صاحب عند النواب ذاباً).

#### • أسلوب الشرط:

لا يختلف المسار التشكيلي لأسلوب الشرط عن سابقه من حيث البناء، إذ تنهض النصوص المنجزة لهذا الأسلوب على توظيف العديد من الأساليب التي تدعم وجود الشرط وتقويه، على النحو الذي يُمكن الملقّي من تسلّم الإشارة التي يحتويها النص،

(1) للمصدر نفسه: 61.

ومن الملاحظات التي كشفت عنها الدراسة أن الشاعر في توظيفه لهذا الأسلوب غالباً ما يحاول التركيز على جواب الشرط من حيث زيادة تفاصيله الذي سيزيد بالتالي من تقبل الإشارة والانفعال مع عناصرها الجوهرية، مما سيكون ذلك مُبرراً لوجودها.

ولتوضيح ذلك سنتخذ عدداً من النصوص الشعرية التي تمخض عنها هذا الأسلوب، ففي هذا النموذج يوظف الشاعر أسلوب الشرط لتكريس أبعاد رؤيته المتمثلة بـ (المصير)، وهي تكشف عن ميله إلى الترويع في الأساليب المستخدمة متعاضدة مع أسلوب الشرط في سبيل تثبيت جلور الرؤية وتفعيل العناصر الفنية فيما بينها مما ينعكس على الخروج بنص ذي جمالية متفردة وحساسية عالية:

مصيرك بالذي تأتبه رهن      فإن أحسنت أحسنت المصير  
إذا وجهت شطر الخير وجهاً      فلذلك مُدرك خيراً كثيراً<sup>(1)</sup>

يستهل الشاعر هذا النص بتشكيل الأبعاد المحورية لرؤيته الشعرية المتمثلة بـ (المصير)، ثم يسعى في البيت نفسه إلى تثبيت هذه الرؤية عن طريق توظيفه لأسلوبين من الأساليب اللغوية وهما أسلوب الشرط (فإن أحسنت أحسنت المصير) والتكرار المفردة (أحسنت)، غير أن الشاعر لا يتوقف عند هذا الحد ويكتفي بذلك لأسباب فنية وموضوعية: تتعلق الأسباب الفنية منها بكون النص لما يتلو بعده (وسبق أن تحدثنا عن حدود النص القائم على شكل الرباعيات في التمهيد)، أما ما يتعلق منها بالأسباب الموضوعية فكون الشاعر لم يتأكد بعد من وصول الرسالة الكامنة في أعماق النص إلى ذات الخلق، إذ يستمر النص بالاندفاع لتوطيد هذه المعطيات مخضماً هذا الجزء من النص لأسلوب الشرط مرة ثانية، وخمضاً البيت الثاني بأكمله لسلطته (إذا وجهت شطر الخير وجهاً / فلذلك مُدرك خيراً كثيراً) وناقلأ فضاء النص إلى مناخ التفاصيل المتمثلة بقوله (كثيراً) أملاً في استتراج الخلق وإقناعه بفكرة الرؤية الكامنة في بداية النص (مصيرك بالذي تأتبه رهن).

(1) ديواني: 209.

ويشتغل الشاعر في النص التالي على المسار نفسه، متقياً العديد من المفردات متصافرة مع أسلوب الشرط مما يدفع الخلق بالتالي إلى فعل الاتقياد وراء أفكار النص وما يجعله من رؤيات وأبعاد كاملة فيه:

هوّن عليك فكلّ خطب زائل ما إن صبرت وكلّ صعب يسهل  
من يحسب الأيام تعدل ميلها يحمد الحياة ثقيلة لا تحمل<sup>(1)</sup>

إذ تظهر هنا العديد من المفردات كـ (خطب / صعب) التي توحى بمستوى الظرف القاسي الذي يمرّ به الآخر (الخلق)، مما يستدعي من الشاعر أن يزود النص بالعديد من المفردات التي تخفف من وطأة القسوة، وقد احتضن النص بهذه المفردات كـ (هوّن / زائل / صبرت / يسهل) ثم يتقل الشاعر بالخلق في فضاء من التأمل موظفاً في ذلك أسلوب الشرط الذي يفرض هيمنة على جزء كبير من هذا النص، يستخدم الشاعر هذا الأسلوب في البيت الأول (فكلّ خطب زائل ما إن صبرت وكلّ صعب يسهل) ليحقق فيه نجاحاً نسبياً في استدراج الذات الخلقية ولما سهاها المباشر مع منطقة النص والاندماج فيها عمداً بذلك لأسلوب الشرط مرة أخرى (من يحسب الأيام تعدل ميلها / يحمد الحياة ثقيلة لا تحمل) وهو يتشظى في البيت الثاني لدفع أفكار النص ورواه إلى منطقة الذات الخلقية وتعاطياها مما سيؤدي إلى انكاس ذلك إيجابياً لصالح النص، ولعلنا نلاحظ التفصيل الدقيق في جواب الشرط لدى الشاعر (لا تحمل)، وكان عليه أن يكفي بمفردة (ثقيلة) التي تمارس السلطة ذاتها في نفس الخلق إلا أننا نجد لا يكفي بذلك، بل يحاول استدراج العديد من الأساليب أملاً في تخفيف وطأة الألم ودفعه إلى أبعد ما يمكن عن ذات الخلق، مما سيؤدّد عن ذلك فراغاً يحتاجه الشاعر لإشغاله بالجمال الرويوي الذي يكافح في سبيل تثبيت معطياته.

وفي سبيل بحث الأمل في أعماق الذات المطلقية ودفعها مجد نحو الأمام فإن أسلوب الشرط سيلعب دوراً أساسياً ورئيساً في تفعيل النص والبقاء به قريباً في علاقته مع الذات المطلقية:

أجد في السعي لا تشنر العنانا      فإن السعي عنوان النجاس  
إذا جارى في الدنيا الأماني      بلا جد قبضت على الرياح<sup>(1)</sup>

يطرح الشاعر على المطلق فكرة الانتماء إلى منطقة النص والاختلاف معها من خلال فعل الأمر (أجد) المقترن بشبه الجملة (في السعي)، وبعد أن يستقر المكان يحاول الشاعر أن يهز أرضية النص من خلال أسلوب التهي المتمثل بالجملة (لا تشنر العنانا)، أملاً في استدراج المطلق ودفعه إلى ساحة العمل الرويوي خطورة فخطورة، ثم يخفف الشاعر من الأثر السلبي لأسلوب التهي شاعراً في تحويل مناخ المطلق الغائم إلى فضاء من الأمل والتفاؤل بتوكيده (فإن السعي عنوان النجاس) التي تغلق على المطلق مصاريع البيت الثاني، غير أن أسلوب الشرط سينقل المطلق في البيت الثاني في جو من الاختيار لإبلاغه بأن النتيجة ستكون سلباً إذا ما جرى الأماني وسعى وراءها تاركاً العمل وراء ظهره، وسيكون فعله هذا معوماً لا يحمل طموحه في الوصول إلى قمة الهدف وتحقيق حلمه.

الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي شاعر طموح لا يكتفي بالوصول إلى منطقة الشعر وماهيته، بل يسعى دائماً إلى توطيته ليس لنفسه فحسب بل لجميع الباحثين عن طعم اللغة ونكهتها سواء أكان باحثاً أم متلقياً، لذا فهو يسعى جهداً من خلال استخدام جميع الأساليب اللغوية للتعبير عن أفكاره ولإيصال نصه إلى أرفع مستوى تسمفه به إمكاناته وقدراته الإبداعية.

(1) ديواني: 114.



## **الفصل الثاني**

### **الصورة الشعرية**





## الفصل الثاني

### الصورة الشعرية

#### مهاده نظري:

ترتبط الصورة الشعرية بالوسائل الفنية ارتباطاً وثيقاً وهي باللغة أشد ارتباطاً من غيرها كونها وسيلة من وسائل استخدام هذه اللغة، على النحو الذي يضمن به انتقال مشاعر صاحبها (انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحو مؤثر<sup>(1)</sup>، وعلى الشاعر الذكي أن يبلور هذه الانفعالات جمالياً، لكي يستطيع نقلها وتوصيلها إلى الآخرين مؤثرة فاعلة في النفوس<sup>(2)</sup>.

تأتي أهمية دراسة الصورة من كونها تمثل ((مصدراً ملحشاً لثراء التعبير وتوتره))<sup>(3)</sup> وخطوة مهمة للباحث في سبيل ((دراسة جواهر الشعر، وما يتعلق به من مؤثرات))<sup>(4)</sup>، فهي ((التي تؤسس الدعشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري))<sup>(5)</sup>، وكونها تمثل أيضاً عقل صاحبها وطريقة تفكيره فهي ((تخضع لتوليفة تعكس طريقة تفكير مبدعها، ومن خلالها نجد صدق العقل الذي تربطه بالصورة صلة تمتاز بالشفافية تترك تأثيرها))<sup>(6)</sup>، لذا فقد أصبح تكوين الصورة ((الهندسة الأتقن والأرقى في صنع القصيدة القوية))<sup>(7)</sup>.

(1) ينظر: الفن الأدبي: أجناسه.. أنواعه، د. غازي يموت: 70.

(2) ينظر: علم الدلالة العربي: 454.

(3) في حناة النص الشعري - دراسات نقدية - د. علي جعفر الحلاقي: 146 - 147.

(4) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح: 7.

(5) دراسات في نقد الشعر، إلياس خوري: 173.

(6) الصورة في شعر الرواد، علياء سعدى الجبوري (المروحة دكتوراه): 6.

(7) العقل الشعري، خزعل الماجدي، الكتاب الأول: 385.

نعرف الصورة الشعرية - حسب سي. دي لويس - بأنها ((رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة))<sup>(1)</sup>، لأنَّ غرض أي صورة هو تكثيف الشعور أو الإحساس الذي تثيره أية فكرة تسعى التجربة الشعرية من خلال صورها إلى تجسيده حساً وفكراً في آنٍ واحدٍ<sup>(2)</sup>، وهي في نظر (فان) أكثر تفصيلاً ووضوحاً فقد عرفها بأنها ((كلامٌ مشحونٌ شحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة))<sup>(3)</sup>، وعلى هذا فهي ((تمتلك قوة خارقة قادرة على زعزعة تماسك المادة عند الدخول في صومعة التجربة، حتى تصبح رسماً بالكلمات كما لو كانت مرسومة بالألوان والحركة، فتوحى بالتجربة))<sup>(4)</sup> لما تصنع في نفوسنا من تأثير وتفاعل في ((بين الفكرة والرؤية الحسية عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة))<sup>(5)</sup>، وعلينا هنا أن لا نعتقد أن الفكرة هي الصورة نفسها إذ إنَّ جوهر الصورة يكمن ((في حقيقة أنها تعبر عن وحدة العام والفرد في شكل الخاص، في حين إنَّ الفكرة تعبر عن هذه الوحدة في شكل الشمولي))<sup>(6)</sup>.

ونظراً لما يملكه الصُّورة الشعرية من قوة وأثر في إثارة العواطف والاستجابات للعاطفة الشعرية، وما تُشكِّله من خطوات فقد وضعها الباحثون والنقاد في مقدمة القضايا التي يُعنى بها مشغلهم النقدي الخاص بوصفها ((المركز البؤري للبناء الشعري

(1) الصورة الشعرية: 23.

(2) ينتظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عتاد خزان: 117.

(3) التجربة الخلاقة، س. م. بوره، ترجمة سلامة حجابي: 14 - 15.

(4) الصورة في شعر الرواد: 108.

(5) مستقبل الشعر وقضايا نقدية: 119.

(6) جماليات الصورة الفنية، ميخائيل لوفياتيكوف - ميخائيل غرايشنكو، ترجمة رضا الطاهر: 15 - 16.

كله تعمل بوسائلها الخاصة لتحقيق ذلك للطلب<sup>(1)</sup>، وعليها تكوّن عملية لمجّاح النص الإبداعي ووصوله وهيمنة على أجواء الروح البشرية التي تعتبر الشعر نقطة انطلاق لها، فهي أعمق أدوات الشاعر في الكشف عن تجربته بوصفها الحيز الرئيس الذي تبرز فيه الطاقة الإبداعية<sup>(2)</sup>.

يشترط التقاد لنجاح الصورة ضمن السياق النصّي للكائن الشعري التناسب بين أجزائها، فيُنظر إليها من حيث الإيماء والإيجاز وأن ((تكون العلاقات القائمة بين عناصر الصورة جديدة ابتكرها أو اكتشفها الشاعر بنفسه))<sup>(3)</sup>، كما يشترط أيضاً التوافق بين الصورة والموضوع الذي تطرحه القصيدة<sup>(4)</sup>، وهنا ستكون الصورة خير ما يُمكّن الشعر على هذا النحو.

ستعرّض الصورة في هذه الدراسة إلى تناول مصادر الصورة عند الشاعر التي تعتمد على تجربته في صياغة الصورة، كونها ستكشف القاب عن المخيال الأمين الذي يُزوّد الشاعر بصوره، كما أنّها ستناول الأنماط التي اهتم بها الشاعر، التي تنوّعت وتداخلت مع بعضها البعض، وأهمّ هذه الأنماط الصورة الحسيّة (البصرية والسمعية) والصورة الكلية والجزئية والصورة الثابتة والمتحركة، ثمّ تأتي دراسة القيمة التعبيرية للصورة للكشف عن مكوناتها ومصدر ثرائها.

(1) الصورة في النقد الأوربي (علاوة لتطبيقها على شعرنا القديم)، د. عبد القادر الريامي، مجلة المعرفة، العدد

204، السنة السابعة عشرة، دمشق، شباط 1979: 60.

(2) ينظر: الطرق على آنية الصمت: 63.

(3) الصورة الشعرية عند السيّك: عدنان محمد علي الخليل، (رسالة ماجستير): 29، وينظر: الصورة الشعرية: 100.

(4) ينظر: وهج المقام: 76، الصورة الشعرية: 100.

## مصادر الصورة

ثمة علاقة جدلية بين الشاعر وصوره أو بعبارة أكثر دقة: هناك علاقة متينة بين تجارب الشاعر ومصادر صورته، علاقة بين قطبين لا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر في عملية البناء الصوري للنص الشعري، ذلك أنه من غير الممكن أن تغفز الصورة إلى النص الشعري عند أي شاعر مهما كانت لغته أو جنسه أو شكله الفني الذي يشغل عليه، من دون أن تكون هنالك مصادر يستقي منها هذا الشاعر صورته، وقد يكون مصدر هذه الصور موضوعها الذي تعرض له <sup>(1)</sup>، إذ لا بد أن تتكوى هذه المصادر بدورها على تجارب عاشها الشاعر، أو تخيلها، أو عاشها مجتمع من المجتمعات التي تأثر بها، فتولد عنها قصيدة ترتقي لمستوى الخلود.

والأمر الذي يطرح نفسه هنا ويدعونا للتساؤل هو: أي نوع من التجارب تلك التي تثير الشاعر فيستثمرها؟ فهو - أي الشاعر - قد ((يستمد صورته من تجربته مجتمعة كلاً موحداً)) <sup>(2)</sup>، فهل هناك تجارب بعينها يعتمد عليها الشاعر من دون غيرها؟ إن الإجابة على هذه التساؤلات تستدعي منا الكشف عن أهمية هذه المصادر، وكيفية وصول الشاعر إليها.

لمصدر الصورة أهمية كبرى تكمن في أنه ((يؤدي دوراً مهماً في عمل الصورة ومضمونها، ومن الممكن أن يحصل هذا الدور إلى مستوى التحديد الكامل لعملها ومضمونها)) <sup>(3)</sup>، وحينها ستمكّن الصورة من ارتداء دورها ((الأهم)) الذي تقوم به في القصيدة والتحرر من جميع الضغوطات التي قد تعيقها عن أداء هذا الدور، فهي إذا بمثابة البيان الذي لا يمكن للصورة أن تحيد عنه، وعليه فإن هذه المصادر إذا ما حُجبت عن الصور فإن ذلك سيؤدي إلى تحطيم عنصر أساسي يرتكز عليه الشعر وتعطيله عن الدور

(1) ينظر: الصورة الشعرية عند السيّاب: 23.

(2) المصدر نفسه: 23.

(3) جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنوية في الشعر - كمال أبو ديب: 28.

المناط به، إذ إن الصورة تُمثل في الأساس ((المصدر الرئيس للشعر التقني، وهي يحد ذاتها الحواجز القوية التي انسحبت وراعاها القوة الرئيسة من الشعر))<sup>(1)</sup>.

يعتمد الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي في رسم ملامح صورة الشعرية على العديد من المصادر، ولعل أبرز هذه المصادر هي:

1. المصدر التراثي.
2. المصدر اللغوي.
3. المصدر الذاتي.
4. المصدر الواقعي.

ومن الأمور الواجب ذكرها هنا أن الشاعر في لحظة تركيبه للصورة لا يُشترط عليه أن يستمعا من مصدر واحد، إذ أن من الممكن أن يستمعا من مصدرين فأكثر<sup>(2)</sup>.

#### 1. المصدر التراثي:

ونعني بالمصدر التراثي الإدراك الحسي والوجداني للشاعر الذي يتمثله من خلال تمجارب الموروث الذي يمتد، وما يقتبسه من صور هذا الموروث بحيث يؤدي عملاً فنياً في السياق الكلي للقصيدة<sup>(3)</sup>، وذلك حين يعيد الشاعر في كثير من الأحيان إلى الموروث الثقافي مستخدماً عناصره بحيث يستحيل هذا المضمون إلى صور شعرية تومئ إلى حالة ما<sup>(4)</sup>.

من الظاهر أن هناك علاقة ما تلح على الشاعر وتدفعه إلى تفحص الكون التراثي والخروج بمنجز أكبر من تلك الإنجازات التي تفتقد الصورة إليه، ولقد انتخبنا هنا عدداً من التمازج الشعرية التي وجدنا الشاعر يتكسب فيها على التراث، عققاً فيه جزءاً من التواصل بين الماضي المشرق وحاضر الشاعر المولم بما فيه من انتكاسات على مستوى الشخص والأمم، ولعل الشاعر في ذلك يحاول العودة إلى ذلك الماضي المشرق وإن

(1) الصورة الشعرية: 131.

(2) ينظر: الصورة الشعرية عند السيّد: 23.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 91.

(4) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 66.

كانت هذه العودة لا وجود لها إلا في عالم الشعر وعلى أرضيته الخصبة، ومن بين هذه النماذج قوله:

مهّد طريقك للحسنى فإن لها ضوئاً يجتنبك الأهواء والبدعا  
وازرع من الخير ما ترضى عواقبه لا يحصد المرء شيئاً غير ما زرعاً<sup>(1)</sup>

إن الإحالة الصورية الكاملة في هذا النص ترسم لنا بعض الملامح الشكلية التي اشتغل عليها الشاعر متكثاً فيها على الموروث الشعبي للأمة ومكرساً لذلك العديد من الجهود، فالفعل (مهّد) الذي استعمل به الشاعر نصّه المُعترن بالمقردة (طريقك للحسنى) يضع المُتلقي في تجربة عملية لفعل البصر، الذي ستقوم عليه الصورة اللونية المُشكّلة من الموروث (فإن لها ضوئاً يجتنبك الأهواء والبدعا)، إن الشاعر في جميع أجزاء هذا النص يركّب المفردات بطريقة بسيطة بعيدة عن التعقيد وذات دلالات قريبة لا تدعو المُتلقي إلى بذل الكثير من الجهد لتأويلها، كونها الشاعر بطريقة كلاسيكية قائمة على الموروث.

في البيت الثاني وتحليداً في جزئه الأخير نجد الشاعر قد تأثراً بمثل عربي ((من زرع حصداً))<sup>(2)</sup> مقترباً من التراث أكثر وأكثر، ففي قوله (لا يحصد المرء شيئاً غير ما زرعاً) يلتفت الشاعر إلى التراث مستمراً بإياه بشيء من الجرأة والحدس، أملاً في تلقّي الاستجابة من اللات المُتلّقة إثر قيامها بفعل الإصغاء الناتج عن قراءة النص أو سماعه. وإذا تابعت مسار النص اللاحق ستبين المسألة بشكل أوضح من سابقه، إذ يتتبع الشاعر ومنذ بداية النص العديد من المفردات المُشكّلة للصورة التي ترسم فيها إيماءات الماضي متفاوتة في دلالاتها الظاهرة والرمزية:

قل للمظفر إن أبيت رحابه وحللت في ذاك الجنب الممرع  
يا طارد الأضياف إن طلبوا القريى قد جثت ضعيفاً لما زادي معي<sup>(3)</sup>

(1) ديواني: 253

(2) ينظر: المقد القريد ابن عبد ربه: 3 / 20

(3) ديواني: 258

إذ يفاجئنا الشاعر بالعديد من المفردات التراثية المكوّنة للصورة كـ (المظفر / رحابه / حلت / الجنب / الممرع / الأضياف / القرى)، راسماً الصورة الشعرية للنص بشكل مبسّط لا ينجز المتلقي فيها عن الغور في فضائها والوصول إلى عمق جوهرها، الصورة التشكّلة في هذا النص هي صورة سمعية قائمة على خطاب الشاعر للمتلقي بأن يوصل رسالة شفوية إن وصل إلى رحابه، مُوجّهة إلى (المظفر) بأن الشاعر سيأتيه ضيفاً، ثم يتدخل الشاعر في إخضاع النص لألية التضاد الكامن في (إنما زادي معي) التي تتعارض مع الوحدة اللغوية (ضيفاً)، التي تتطلب عدم إحضار (الزاد)، وهذه الصور التي رسمها الشاعر بلا شك هي صوراً أو فننقل ملامح صور تراثية.

وللنص التالي محاولات جديّة يستثمرها الشاعر للاستفادة من التراث وجعله مصدراً من مصادر الصورة، وفيه يستفيد الشاعر من بعض المفردات التراثية التي شكّلت مجموعها صورتين تخيلان بمكانة مركّزة لا على مستوى النص فحسب بل على مستوى كثير من نصوص الشاعر:

لا تغريئك في الحياة مظاهر      لم تعدّ برقاً في الدجّة غلباً  
ليس الزمان سوى جوادٍ جامع      يشتدّ حيناً ثمّ تلقاه كبا<sup>(1)</sup>

إذ ينطوي النص على العديد من الفعاليات والمفردات التي نحسب أنها تحمل أبعاداً تراثية نظراً لأنها لم تعدّ مُستخدمة كما كانت في سابق عهدها، ومن بين هذه المفردات (الدجّة) التي تُشير إلى معنى (القيمة المطبقة التي ليس فيها مطر)، والفاظ أخرى كـ (جامع، كبا)، ومن خلال هذه المفردات وغيرها استطاع الشاعر أن يوسم ملامح صورتين شعريتين الأولى تكمن في قوله: (مظاهر لم تعدّ برقاً في الدجّة غلباً) إذ تُشعرنا ببريق ضوئي ينير حيناً ويخفت حيناً آخر، والثانية نلمحها في قوله: (ليس الزمان سوى جوادٍ جامع يشتدّ حيناً ثمّ تلقاه كبا) وهنا نلمح في الجملة الشعرية وجود فعلين هما (يشتدّ، كبا) اللذين يمنحان الصورة طابعاً حركياً، ولعلّ الشاعر في هذه الصورة وفي



سابقتهما لم يكن ليستقيهما من التراث من أجل التقاخر بسعة ثقافته (مع أن شيئاً من هذا الكلام صحيح)، وإنما كان الهدف من ذلك مخاطبة العقل المتلقي بما يناسبه من خطاب ضمن الرؤية المتاحة في النص.

#### المصدر الديني:

يمثل الدين بالنسبة للشعراء ((مصدراً سخياً من مصادر الإلهام الشعري))<sup>(1)</sup> وإذا يقصد الشاعر هذا المنبع الثرفائه يتخذ منه ((نقطة انطلاق لشعوره وفكره، وركيزة فعالة في إثراء وتقوية مضمون تجربته))<sup>(2)</sup>، وعلى اختلاف الشعراء فإن مقياس التجاح في نصوصهم المتكئة على المصدر الديني يتعلّق بمستوى البناء الداخلي المتعلّق بإقامة جسور التواصل بين النص الشعري والنص الديني الوافد، ومن نماذج أحد حلبي الشعرية التي اعتمدت المنبع الديني مصدراً لها هذا النموذج:

يصبر خلة للناس فظاً يسيره كما شاء الغرور  
ولولا العقل في الإنسان يهدي إلى الحسنى لما خلدت شرور<sup>(3)</sup>

يقوم هذا النص على مفتاح استهلاكي يتضمن فكرة الآية القرآنية: (ولا تصغر خلة للناس)<sup>(4)</sup>، يتخلها الشاعر متطفاً يشتغل من خلاله على استتطاق صوره مما يساعده ويهيئه على الوصول إلى صق الذات المتلقية المستجيبة ويشكل طوعي ليمنة السلطة الدينية، ذلك أن المرجعية الدينية حضوراً كبيراً على كثير من النفوس المعطمة التي تبحث عن ملجأ آمن لها وسط دوامة الحياة، في النص - كما قلنا - يوظف الشاعر المفردات الدينية التي يستقيها من المصدر الديني، منها فكرة الآية السابقة التي ركبها الشاعر في المكون الشعري (يصبر خلة للناس) وهي صورة بصرية تفضح فعل العديد

(1) إسماعيل الشخصية التراثية في الشعر العربي، د علي شعري زليحد: 95.

(2) أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي القديم: 195.

(3) ديواني: 180.

(4) سورة لقمان الآية 18.

من الذين أصابهم الغرور، يتخلونها منهجاً يتعاملون من خلاله مع بقية الناس مما يدعوا الشاعر أن يوجه الذهن المتلقي إلى الفعل الضدّي المعاكس له وهو ما يتركز حضوره في البيت الثاني (ولولا العقل في الإنسان يهدي إلى الحسنى لما خلدت شرور)، الكامنة في العديد من الألفاظ المُقسمة بمرجعيتها الدينية، فالوحدة اللغوية هنا (خلدت شرور) تمثل الصورة الدالة على استمرارية النص لفعل الاستجابة لمطلق العقل الذي يُبينه الشاعر في مستهلّه.

وفي النص اللاحق يتجاوز الشاعر منطقة التأثير بأسلوبية القرآن الكريم إلى الأخذ بأقصى حركات القول، وتسيير النص في مسارات عدّة بما يخدم الرؤية العامة التي يتضمنها النص:

أرخت عليّ الثوابات سجونها      ففدوت في ليل المموم أسيرُ  
وأنى عليّ بخيله ويرجله      زمنٌ يطيل العمر وهو قصيرُ<sup>(1)</sup>

فالخطة الكبيرة التي يطرحها النص (أرخت عليّ الثوابات سجونها) ألحقت بالشاعر الكثير من الأذى النفسي (فقدوت في ليل المموم أسير)، على النحو الذي يدعوه إلى الالتفات إلى المصدر اللغوي والاطلاع عليه جيداً بحيث يُثري النص ويساعد الشاعر في تحمّل النكسات، وفي النص نلاحظ أن الشاعر قد استفاد كثيراً من المرجعية الدينية التي يُمثلها قوله سبحانه تعالى: ﴿وَأَسْتَفِزُّ مَنِ اسْتَعْلَمَ مِنْهُمْ وَصَوَّغَهُ وَأَكْبَبَ عَلَيْهِمْ وَخَوَّلَهُ﴾ وشاؤهم في الأموال والأولاد وهدّهم وما يوئدهم ألسنتك ألا عروبا<sup>(2)</sup> ناقلاً الزمن إلى الحضور الفعلي المشاهد الذي يُمثل إطار الصورة وحدثيتها مجتمعاً مع باقي العناصر المكوّنة لها (وأنى عليّ بخيله ويرجله).

يقوم الشاعر في النموذج اللاحق بتكثيف الجهود في سبيل الخروج بنص شعريّ متميّز بخطابه اللغوي الذي يُمثل قمة الأداء والتواصل بين الشاعر ومرجعياته الدينية:

(1) ديواني: 185.

(2) سورة الإسراء الآية 64.

هـي الدنيا لقد نصبت شباكاً ليس تنحصر  
إذا نشبت برائتها فلا تبقي ولا تذر<sup>(1)</sup>

إذ يحاول الشاعر من خلال هذا النص القصير المؤثر بإيقاعية مجزوء الوافر المتلاحق التغمات أن يوصل للمتلقى العديد من الخطابات الدنيوية الممثلة لتجربته، التي نلمحها في قوله سبحانه وتعالى: ﴿لَا تَبْقَى وَلا تَذَرُ﴾<sup>(2)</sup>، إن الإيقاعية السريعة المتوافرة في النص تستدعي من الشاعر السرعة في إنجاز المهمة الملقاة على عاتقه والمتمثلة بمضامين النص، وفيه يرسم الشاعر الملامح الأولى لصورته التي تكمن في قوله: (هي الدنيا لقد نصبت شباكاً ليس تنحصر)، إذ يحاول الشاعر أن يضع لصورته العديد من المحسنات كالخطوط التي تعبر عن خيوط الشبكة في (شباكاً) الماثلة في النص، ويستمر النص في الكشف عن بقايا الصورة الممثلة بقوله: (إذا نشبت برائتها فلا تبقي ولا تذر)، يحاول الشاعر من خلالها العمل على إثارة التعن المتلقي عن طريق ذكر الضغط السلبي نتيجة (إذا نشبت برائتها)، المتمثل بقوله: (فلا تبقي ولا تذر) الذي يحاول حل الرغبة في التقرب من الدنيا داخل التقوس.

### المصدر الذاتي:

هو المصدر الثالث المهم من بين المصادر التي استقى منها الشاعر أحد حلبي صوره، ولنا هنا أن تتساءل عن ماهية الأسباب والدوافع التي استدعت الشاعر للعودة إلى هذا المنبع، والسبب على ما نرجح ((دينامي يرمى إلى الدوافع النفسية الأيلى إلى تفسير الحياة))<sup>(3)</sup> إذ أنه (غالباً ما تكون الموضوعات الذاتية أو الكوفية منافذ يطل منها الشاعر

(1) ديواني: 200.

(2) سورة المثر الآية 28.

(3) الصورة في شعر الرواد: 11.

على مجالات إنسانية واجتماعية بالغة المدى<sup>(1)</sup>، ولأن الواحد منا لا يمكن له أن يتجاهل النزعة الذاتية للطرفة التي يظل المبدع من خلالها أسير كيانه<sup>(2)</sup>، ويشترط بعض الباحثين أن يتوافر في الصورة شرطان كي نستطيع أن نعد مصدر الصورة ذاتياً، أولهما: أن تكون الصورة الشعرية تجسداً حقيقياً لإحساسات الشاعر وتُعبّر تعبيراً صادقاً عن مواقفه الذاتية، وثانيهما: أن تكون العلاقات القائمة بين عناصر الصورة جديدة ابتكرها أو اكتشفها الشاعر بنفسه<sup>(3)</sup>، ومن التمازج الشعرية التي امتنع الشاعر صورتها من ذاته قوله:

أرعى عليّ همّ من أجوائه      حُبّاً أضاعت في الحياة صوابي  
لا تبصر العينان في وضوح الضحى      نوراً وفوق النور ألف حجاب<sup>(4)</sup>

إذ يستقلّ النص خطاب شعري ذاتي عن تجربة خاصة من تجارب الشاعر، وفيه تنفصل عناصر النص عن العالم الخارجي موجّهاً ومركّزاً هذا الخطاب إلى منطقة الذات الشعرية للتعبير عن عنة الذات وهمومها، تتجلى في هذا النص مفردتان تدعان إلى الشعور بذاتية الخطاب (عليّ، صوابي) ولكي يكون الموقف أكثر وضوحاً فإن الشاعر سيستخدم عدداً من الصور كقوله: (أرعى عليّ همّ من أجوائه حُبّاً) و (لا تبصر العينان في وضوح الضحى نوراً وفوق النور ألف حجاب) وحتى تكون الصورة الثانية أكثر شفافية فإن الشاعر اسبقها بمباراة (أضاعت في الحياة صوابي) على النحو الذي يفعله فيه الشاعر تجربته ويزيد من مصداقيتها.

وفي النص التالي يضي الشاعر قدماً في الكشف عن ذاتية الصورة، ولكن هذه المرة من خلال توجيه الخطاب لخلق تخيّل الشاعر وربما يكون هذا التلغّي ذات الشاعر:

(1) القند الأدبي الحديث محمد غنيمي هلال: 391.

(2) ينظر: الصورة في شعر الرواة: 11.

(3) ينظر: الصورة الشعرية عند السيّاب: 29.

(4) ديواني: 65.

تمضي الحياة على جناحي طائرٍ فاحذر تحيفك ما بدت تتألبُ  
واعمل بجد للفضيلة خلاصاً إذ الفضيلة شمسها لا تغربُ<sup>(1)</sup>

إذ يكشف النص عن تجربة حية من تجارب الشاعر عاش أحداثها المريرة واستنبت حكمته، ولكي لا تكون غير ذات فائدة فإنه شاء أن تكون تجربة متواصلة ذات سمة خلودية عن طريق تشغيلها في نص شعري يربطها بمجموعة من المتلقين، يتجلى النص عن العديد من الصور التي تحمل طابعاً ذاتياً الأولى صورة متحركة تكمن في قوله: (تمضي الحياة على جناحي طائرٍ) إذ يفعل حركتها الفعل (تمضي)، بينما تأتي الصورة الثانية ثابتة دلالة عن ثبات موقف الشاعر منها بل موقف الكثيرين (إذ الفضيلة شمسها لا تغربُ)، وهنا تدخل الوحدة التعبيرية (تغرب) المقترنة بـ (لا التاهية) لتوقف اللقطة الصورية لا في المشهد الشعري فحسب بل في ذهن اللات المتلقية أيضاً.

وفعل الشاعر الشيء نفسه في النموذج اللاحق، إذ يوجه إلى المتلقي خطاباً المضمّن تجربة ذاتية حية من تجارب الشاعر، على النحو الذي تتواصل فيه هذه التجربة لتقديم فرصة أكبر في الحضور والعمل على تحليل الحياة من شوائبها:

تأمل كيف تطوينا الليالي وكيف تبيدنا هوج الرياح  
وما الدنيا وإن طالت مقاماً سوى طيفٍ يمرّ على جناح<sup>(2)</sup>

ففي هذا النص يعمل الشاعر على تكثيف تلك التجربة وتركيزها في نص شعري يحمل العديد من الملامح الصورية النابعة من ذات الشاعر المجربة، ففي قوله: (تأمل كيف تطوينا الليالي / وكيف تبيدنا هوج الرياح) يتجلى الفعل (تأمل) ليوجه اللات المتلقية للقيام بعمل معين هو (التأمل والانعاط بما بعده - أي بعد كلمة تأمل الواردة في النص -)، ثم يأتي النص بعد ذلك بعدد من التدايمات (تطوينا الليالي / تبيدنا هوج

(1) ديواني: 81.

(2) للمصدر نفسه: 115.

الرياح) التي تستوجب من المتلقي القيام برقة فعل معاكسة يخلو منها النص، ولعل الشاعر في ذلك يطلب من المتلقي تشغيل خياله لالتقاط ثمرات النص التي ثمكته من القيام بالرد المناسب، ويأتي النص في البيت الثاني بصورة أخرى مكتملة للصورة الأولى (طيفر يمر على جناح) تزيد من وضوح الصورة الكلية الواردة في النص عند المتلقي وتعينه على التركيز والقيام بفعل القائل المطلوب.

### المصدر الواقعي :

يعدّ الواقع من المصادر المهمة التي يعتمد عليها الشاعر في تشكيل صوره وتزويده بمادة ذهنية وشعرية خاصة، وخبرة شخصية متميزة تتجاوز مفهوم التجربة المباشرة، بما تثيره من تداعيات عند المبدع أولاً والمتلقي ثانياً<sup>(1)</sup>، إذ تمثل الصورة في كثير من حالاتها ((حواراً ذاتياً بين المبدع والواقع يكشف عن طبيعة المواقف التي تثيرها التجربة في حياة المبدعين))<sup>(2)</sup>، التي ستمثل في الدلالة الوجدانية والمعنى الحدسي الإيحائي<sup>(3)</sup> الذي سيخترق العالم الذهني للمتلقي ويفرض سلطته عليه، يُمثل هذا المصدر صلة رحم وشيجة بين الشعر العربي والطبيعة بكل أشكالها، إذ استمدت الكثير من نصوص الشعر العربي على الطبيعة مادتها من الجميل فيها، وظلت تمنحها عليها وتضمّنها إليه حتى أصبحت مصدر حياتها واستمرارها<sup>(4)</sup>.

تشكّل الصورة المتحملة على المصدر الواقعي حينما ((تتجر الصورة الشعرية من يتابع الواقع الخارجي بكل ما فيه من وقائع وأحداث مضطربة، إلا أنها تثير في الشاعر فيضاً يؤدي به إلى استعادة توازنه ضمن تماريه اليومية التي انغمس بها))<sup>(5)</sup>، وحين تقول

(1) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 62.

(2) للمصدر نفسه: 59.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 60.

(4) ينظر: المرأة في الشعر الأموي، د. فاطمة تيجور: 335 - 336.

(5) الانغماس النفسي في نقد الشعر العربي، د. عبد القادر فيلوج: 387.

إنّ الواقع مصدراً للصورة لا نعتي نقل الواقع بشكل مباشر ((لأن عملية النقل هذه لا تنفي الشعر ولا تسمو به لأنها ستكون في هذه الحالة وصفاً لا غير))<sup>(1)</sup>، فالصورة الشعرية ((لا ينبغي أن تكون صورة عاكسة للواقع بخلافه، وإنما ينقل الشاعر ما في الواقع من أفكار تعبّر عن طبيعة الإحساس من خلال عظمة الخيال))<sup>(2)</sup>، وحينها ستعطي الصورة الشعرية منصة الإبداع والوصول إلى ((متزلة تشكيل الفكرة لا توصيف الأشياء كما هي في واقعها المادي، ومن هنا تتجلى الخلفيات الفكرية التي مكنت من هذا الأداء الشعري))<sup>(3)</sup>، وستدخل في النص ((تروحي بأكثر من معناها الظاهر، ولو جاءت منقولة عن الواقع))<sup>(4)</sup>، ومن بين التماذج الشعرية التي تستفي مضامين صورها من المصدر الواقعي النص الأتي:

ومن يسلك سبيل الصمت يهوي إلى دوك يصير جماداً  
كذلك التجم يهوي وهو نور فإن بلغ الحضيض غدا رماداً<sup>(5)</sup>

تقود الصورة الشعرية الماثلة في النص السابق إلى القول بواقعية مصدرها، وسنكتشف ذلك من خلال اللقطات المكوّنة للصورة الشعرية الماثلة فسي قول الشاعر: (كذلك التجم يهوي وهو نور فإن بلغ الحضيض غدا رماداً) إذ تضمّن العديد من الأفعال البصرية (يهوي، بلغ، غدا) وهي أفعال مقترنة بحالات معاشة مأخوذة من أرض الواقع على اختلاف المساحة الصورية التي تمثلها أي لفظة: (التجم يهوي وهو نور) و (بلغ الحضيض) و (غدا رماداً)، والشاعر من خلال هذه الصور يحاول أن يحقّق أثراً فعلياً في الذات الخلقية على النحو الذي يخدم الرؤية الشعرية المتولدة في المستهل الشعري

(1) ديو الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د حسن إليمش: 260.

(2) الانجم الغسي في قد الشعر العربي: 387.

(3) للمعجم الشعري الحديث بين القارة التقليدية والممارسة الفنية: 19.

(4) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب: 203.

(5) ديواني: 168.

(ومن يسلك سبيل الصمت يهوي إلى دركٍ يصيره جماداً)، في سبيل إضافة تطوير نوعي في ذهن الذات المتلقية على مستوى تلقي الانفعال الذي أثاره الشاعر في النص واستقطاب أبعاده ومن ثم التفاعل معها.

يحاول الشاعر في النص اللاحق تفعيل مصدرين من مصادر الصورة هما المصدر الواقعي والمصدر الخيالي في التفاعلية ملحمة، وقد نجح الشاعر - كما هو واضح - في الجمع بين هذين المصدرين من خلال التوجيه البصري إلى نقطة مركزية معينة في النص (موضع الصورة):

طال انتظار الصَّحْبِ فارحم جوعهم وامنن عليهم بالطعام الحاضر  
قد هاجم الجوع الكفور بطونهم فالقوم صرعى من هجوم الكافر<sup>(1)</sup>

إن تفحص البنية العامة للنص والبنية الخاصة للصورة الكامنة فيه سيُذْنا على المتابع الرئيسة التي استقى منها الشاعر صورته، إن وجود العناصر الحسية ضمن الصورة الشعرية تؤكد حتماً على واقعية المصدر المأخوذة منه الصورة كالفردات (هاجم / بطونهم / القوم، صرعى، من هجوم)، تُعزِّزها المفردات (الصَّحْبِ، الطعام)، التي تُشير جميعاً في دلالاتها إلى إمكانية التحقق من وجودها العيني ضمن واحدة من الحواس، وهو مما سيثبت واقعية المصدر الذي شكّل الشاعر منه ملامح صورته، بينما تُشير المفردة (الجوع) الذي تتمحور حوله الصورة الشعرية إلى معنى جوهري لا يمكن إدراك حقيقته ضمن أي حاسة من الحواس.

وعلى هذا فلا يمكن للشاعر أن يستغني عن المصدر الواقعي بوصفه المصدر الأوسع والأرحب لتكوين الصور وتشكيلها.

(1) المصدر نفسه: 185.



## أنماط الصورة

لا يمكن لعناصر القصيدة أن تكتمل ما لم تتنوع وتتعدد على وفق آليات ونظم معينة تتعلق بمستوى التفضيع الإبداعي لدى الفنان، لأن ذلك سيمتعه فرصة أكبر للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، ومن بين هذه العناصر الصورة التي لها القدرة الكبرى ((على التمييز والتأثير من الكلمات المجردة التي تحتل مكانها، إنها تمنح شكلاً معيئاً كافيئاً لحالات الفكر، تلك الحالات الواضحة عند الشاعر التي يعجز أي اصطلاح جادي عن التعبير عنها، فالصورة لا تروي فقط ما الذي يدور في رأس الشاعر، إنها تعكس كل ما يحس به من تداعل بين الفكر والعاطفة))<sup>(1)</sup>.

إن هذا التنوع والتعدد في الصور الذي غن بصدد الحديث عنه لا يأتي اعتباطاً عند الشاعر، إذ إن الصور ((لا تنوع لأجل التنوع ولا تراكم بقصد التراكم، وإنما هي تنوع على وفق مقياس فني يعود إلى طبيعة مزج العناصر))<sup>(2)</sup>، ونحن لا ننكر أهمية الصورة وضرورة وجودها إذ إنها تمثل ((حياة الشعر وقوته واندفاعه وكم سيبدو الشعر شاحباً هزياً عميقاً إذا انقصر إلى الصور، وكم يبدو اللغة الشعرية ثرثارة إنشائية لو لم تستفزها بصورة قافزة نشطة نابهة))<sup>(3)</sup>، ولكن علينا هنا أن لا نعتقد أبداً بوجود صور شعرية في كل بيت من الشعر، فكثيراً ما تقع على منظومات هي أقرب إلى الشر منها إلى الشعر لأنها تقف عند المعنى التقريري الثقلي ولا تتعداه إلى استيحائه وكشف ظله غير المنظور<sup>(4)</sup>، لذا فإن التنوع الذي نعنيه إنما يمتلئ بوجود الصورة لا بوجود الكائن الشعري.

(1) التجربة الخلاقة: 14 - 15.

(2) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 139.

(3) العقل الشعري: 385.

(4) ينظر: مدار الكلمة: دراسات نقدية، أمين الريحاني: 30 - 31.

ويمكن تقسيم أنماط الصورة عند أحمد حلمي عبد الباقي حسب مساحة انتشارها وتكثفها في شعره على أنماط عدة هي:

1. الصورة الحسية، التي تنقسم على:
  - أ. الصورة البصرية.
  - ب. الصورة السَّمعية.
2. الصورة الكلية والصورة الجزئية.
3. الصورة المتحركة والصورة الثابتة.

### النمط الأول: الصورة الحسية:

تشغل الصور الحسية حيزاً كبيراً من مساحة الصورة الشعرية عند الكثير من الشعراء، لارتباطها الوثيق بنسيج التجربة الداخلي في الوعي الجمالي للشاعر، وقيامها بدور فاعل في تنفيذ أفعال التجربة وتحقيق منجزاتها على الصعيد الخارجي<sup>(1)</sup>، ويمكن الكشف عن هذا النوع من الصور عند أي شاعر من خلال قصبي الألفاظ الحسية، على الرغم من أن هذه الألفاظ ((ليست هي هدف الشاعر، وإنما هي وسيلة لتحفيز الشاعر واستثارة الحواس، وتنشيط ملكة التخيل عند المتلقي لفهم الصورة التي يدعها الشاعر من خلال إقامة علاقات جدلية بين الألفاظ ذات الدلالات الحسية))<sup>(2)</sup> يشغل الشاعر أحمد حلمي في تكوينه للصورة الحسية على الاهتمام بنمطين منها:

1. الصورة البصرية

يتشكل هذا النمط من الصور عن طريق حاسة البصر التي تعد أدق الحواس حساسية وتأثراً بالواقع المحيط، فمن طريق العين يكون الاحتكاك المباشر بموضوع التجربة، بل إن هذه الحاسة هي أسبق الحواس إلى إدراك هذا الواقع<sup>(3)</sup>، وتأتي أهميتها

(1) ينظر: عضوية الأداة الشعرية: 103 - 104.

(2) تطور الشعر العربي الحديث في المراق: القهايات الروية وجماليات النسيج، د. علي عيسى حلوان: 47.

(3) ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الافعال والحس، د. وحيد صبحي كيلة: 91.

من كونها ((تشغل حيزاً أكبر في منجز الصورة الشعرية الحسية، وذلك لأن حاسة البصر تقف على مستوى الإنجاز في مقدمة الحواس))<sup>(1)</sup>، وهذا الكلام سيؤدي بنا إلى القول إن الصورة البصرية ((ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالرؤية الوصفية الخارجية للأشياء))<sup>(2)</sup>، والشاعر أحمد حلمي يهتم كثيراً بهذا النوع من الصور كونها تمثل جزءاً من الواقع المعاش، الذي يحاول الشاعر التعبير عنه من خلال تجربته الشعرية المتمثلة بالرباعيات، ولقد انتخبت عدداً من النماذج التي تمثل هذا النمط من الصور، ومنها قوله:

يُشير الشيبُ في خديك حراً      فيكتب بالياض على السواد  
وأعجب ما ترى حين يراعاً      يخطّ على الدوام بلا مداٍ<sup>(3)</sup>

تعتمد الصورة البصرية في هذا النص على اللون فضلاً عن العناصر البصرية الأخرى، التي تتحول مجتمعة إلى دوال لاقفة للنظر ومفتحة على دلالات متعددة مرتبطة بالنفس مباشرة ومثيرة بذلك عدداً من الانفعالات الوجدانية المصاحبة لعملية التأويل التي يشغل عليها المتلقي أثناء قيامه بفعل القراءة، إذ تقوم الوحدة البصرية الأولى (يشير الشيبُ في خديك حراً) على لغت الانتباه البصري لدى المتلقي، مكونة بذلك عدداً من اللقطات الصورية الممهدة لفعل البصر، ثم تقوم الوحدة البصرية الثانية - اللون - (فيكتب بالياض على السواد) بتكوين عدد آخر من اللقطات المثيرة للبصر، ثم تقاطع مع هذه اللقطات الوحدة التعبيرية (يخطّ على الدوام بلا مداٍ) مُشكّلة بذلك نوعاً من الروابط بين الوجدتين السابقتين ومكمّلة بذلك الشريط الصوري للمشهد، وهنا أصبح للون قيمٌ تعبيرية أكثر من كونها وحدات لغوية مجردة، فصارت بفضل وضعها الشعري

(1) عضوية الأداة الشعرية: 104.

(2) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 47.

(3) ديواني: 135.

الحالي ((أشبه ما تكون بالظلال من ناحية تجسيم الحركات وإيضاح الشكل وإعطائه معنى وحياء))<sup>(1)</sup>.

وإذا تابعنا النموذج التالي سنرى تنوعاً أكثر في التشكيل الصوري للمشهد الشعري البصري عند الشاعر:

إذا انجبر الفنى الدنيا تبئت له شمعاء حاسرة اللثام  
ثمّ شباكها تزهو خداعاً ودون خداعها وقع السهام<sup>(2)</sup>

إذ يمنح هذا النص عدداً من اللقطات التي تُحرّض القارئ على القيام بالفعل البصري: (شمعاء حاسرة اللثام / ثمّ شباكها / تزهو خداعاً ودون خداعها وقع السهام)، ما يحاً بذلك تكييفاً أكبر للصور وكاشفاً عن منطقة جمالية شخّض النص لاستقراء مليء بالإثارة والقيمة الفنية، وإذا تابعنا حركة رسم الصورة في هذا النص ابتداءً من المشهد الأول سيبتدئ لنا اعتماد الشاعر بالترجمة الأولى على الرمز بوصفه عنصراً فعالاً وقادراً على مزج العناصر البصرية المشاركة في صنع المشهد الصوري لهذا النص، فتفتتح الوحدة البصرية الأولى (شمعاء حاسرة اللثام) على العديد من الدلالات، دلالة على قبح الدنيا وبشاعتها، ثمّ ثاني الوحدة الثانية (ثمّ شباكها) المقترنة بالوحدة البصرية الثالثة (تزهو خداعاً ودون خداعها وقع السهام) لتعزّز من فاعلية وحضور التشكيل البصري مُغيّرة المسار الدلالي لسياق النص.

وفي النموذج اللاحق سيتمكّن الشاعر من تشغيل النص لإنتاج الصورة البصرية القائمة على التشبيه:

تفتح زهرة في الحقل صباحاً وتلوي حين يدرّكها المساء  
كذلك العنبر أوله إبصار وآخره غناء أو بكاء<sup>(3)</sup>

(1) الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، ولید مشّوح: 182.

(2) ديواني: 315.

(3) ديواني: 46.

يستخدم الشاعر في البيت الأول من هذا النص العديد من التأثيرات البصرية المشجعة على القيام بالفعل البصري، الذي يستجيب له ذهن المتلقي طواعية في تأمل الإيحاء الصوري الكامن في النص، التي توحى به التراكيب اللغوية (تفتح زهرة في الحقل صباحاً / وتذوي حين يدركها المساء)، إذ يأتي الفعل البصر - حركي (تفتح) مُتداخلاً مع المدلولات البصرية الأخرى (زهرة، الحقل) المقترنة بالعنصر الزمني (صباحاً)، وهي تُحفز المتلقي على قراءة اللوحة البصرية المشكّلة منها.

وتدفع الصورة المشكّلة في الشطر الثاني من البيت نفسه في المسار نفسه الذي تشكّلت به اللوحة الصورية السابقة، عبر الأدوات نفسها التي فعلها الشاعر في سبيل إثارة المتلقي، وبالتالي اتقياده للفعل البصري المشكّل من الفعل التعيري (تذوي) المرتبط بالجملة (تفتح زهرة في الحقل صباحاً) والمقترن بالعنصر الزمني (المساء).

تدفع هاتان اللوحتان باتجاه تدعيم المفتوح التشبيهي الكامن في البيت الثاني من النص نفسه (كذلك العمر أوله ابتسام / وآخره عناء أو بكاء)، ويدو ومن خلال هذه النماذج ((أن هناك ارتباطاً بين العنصر الحسي في الصورة وقوة إيحاءاتها وما تشيره من مشاعر))<sup>(1)</sup>.

## 2. الصورة السمعية:

وبالمسعى نفسه الذي اشتغل به الشاعر في النمط السابق تدفع الصورة السمعية عند أحمد حلمي ((من خلال إبراز الأصوات المتنوعة في الصورة، وتباين مستوى موجاتها وكثافة ترددها، فبعضها لا يتعدى الحس وبعضها يصل إلى درجة الصياح، ولا يخفى ما لهذا الجانب الصوتي في الشعر من أهمية كبيرة في البنية العامة للنص))<sup>(2)</sup>، ولا شك في أن لهذا النمط القدرة على تأسيس أبعاد ((التعير عند المتلقي مما يجعله يستحضر دلالة النص))<sup>(3)</sup>، الصور المرتقبة في التصوُّص التالية سوف تُحيل المدارك

(1) الصورة الشعرية: 46.

(2) عضوية الأداة الشعرية: 107.

(3) الطرق على آية الصمت: 95.

السَّعْمِيَّة لِلْمُتَلَقِّي عَلَى اكْتِشَافِ شَبَكَةِ مِنَ الْأَفَاقِ الصُّورِيَّةِ وَتَأَمُّلِهَا، وَتَقْوَدُهُ إِلَى عَالَمٍ مَشْحُونٍ بِالْحِكْمَةِ وَثَرِيٍّ بِالتَّجَارِبِ الْمَادِدَةِ إِلَى تَمَتُّعٍ فِي الصَّلَةِ بَيْنَ الْمُتَلَقِّي وَالحَيَاةِ:

لَا تَمْلَأَنَّ شَدِيقَكَ فَخْرًا بِالسَّيِّئِ حَاكِيتَ فِيهِ صَدَى الْغُرَابِ النَّاعِبِ  
كَمْ مَدَّحَ ضَائِقَتَ حَضِيرَتِهِ بِمَا يَلِيهِ دَوْمًا مِنْ فَخَارٍ كَاذِبٍ<sup>(1)</sup>

فِي هَذَا النَّصِّ يَحَاوِلُ الشَّاعِرُ الْمَاضِي قُدَمًا بِاتِّجَاهِ وَقْفِ الْمَسَارِ الصُّورِيِّ الْمُتَكَلِّمِ بِهِ مُسَبِّقًا، وَالْمُشْكَلُ لِلصُّورَةِ السَّعْمِيَّةِ (حَاكِيتَ فِيهِ صَدَى الْغُرَابِ النَّاعِبِ) مِنْ خِلَالِ الْجُمْلَةِ الْقَائِمَةِ عَلَى اسْلُوبِ التَّهْيِ (لَا تَمْلَأَنَّ شَدِيقَكَ فَخْرًا)، وَلَا شَكَّ فِي أَنَّ الْأَلْفَاظَ الْمَكُونَةَ لِلصُّورَةِ السَّعْمِيَّةِ السَّابِقَةِ (صَدَى، النَّاعِبِ) تُلْقَى أَكْثَرًا صَوْتِيَّةً ذَاتَ تَرْدَدَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ، فَمَا سِيَضِعُ الْمُتَلَقِّي فِي فُضَائِنٍ سَمْعِيَّةٍ مِثْلَتَيْنِ لِتَأَمُّلِ اللُّوْحَةِ السَّعْمِيَّةِ الْمُتَكُونَةِ، وَيَتَأَلَّى تَحْرِيفُهُ عَلَى الِاسْتِجَابَةِ لِلتَّجَلِّيِ الرَّؤْيِيِّ الْمُحْظَرِ فِي الْبَيْتِ الثَّانِي مِنَ النَّصِّ نَفْسَهُ (كَمْ مَدَّحَ ضَائِقَتَ حَضِيرَتِهِ بِمَا / يَلِيهِ دَوْمًا مِنْ فَخَارٍ كَاذِبٍ).

وَيَنْبَغِي النَّصُّ الْآتِي عَنْ الْعَلِيدِ مِنَ التَّرْدَدَاتِ الصُّورِيَّةِ الَّتِي مَتَسَاعَدَ كَثِيرًا عَلَى نَهْوِصِ الصُّورَةِ السَّعْمِيَّةِ مُنَوَّذَةً عَلَى أَجْزَاءِ النَّصِّ:

إِذَا مَا الدَّبَّ شَاخَ صَوْتٍ عَلَيْهِ كَلَابِ الْحَيِّ تَوْسَعُهُ مَسَابِلَا  
فَحَافِزُ أَنْ تُرَى أَبَدًا ضَعِيفًا فَإِنَّ الضَّعْفَ يَسْتَعْوِي الْكَلَابَا<sup>(2)</sup>

فِي هَذَا النَّصِّ سَتَكُونُ الْعَلِيدُ مِنَ الْمُرْتَكِزَاتِ الرَّقِيَّةِ الثَّابِتَةِ مِنْ رَحِمِ النَّصِّ، الَّتِي سَتُنَّ أَنْ وَجُودَهَا فِي عَمَقِ اللَّاتِ الْمُتَلَقِّيَةِ هِيَ الَّتِي سَتَكُونُ السَّبَبَ الرَّئِيسَ فِي حَضُورِ النُّبْرَاتِ الصُّورِيَّةِ الْمَكُونَةِ بِالتَّالِيِ لِلصُّورَةِ السَّعْمِيَّةِ، إِذْ يَقْتَرِحُ الشَّاعِرُ عَلَى الْمُتَلَقِّيِ مَوْظِفًا اسْلُوبَ التَّهْيِ أَنْ لَا يَكُونُ ضَعِيفًا لِأَنَّ فِي ذَلِكَ الْعَلِيدِ مِنَ النَّاتِجِ الَّتِي سَيَكُونُ مَرْدُودَهَا سَلْبِيًّا عَلَيْهِ، فَالضَّعْفُ - كَمَا يَرَى الشَّاعِرُ - (يَسْتَعْوِي الْكَلَابَا) وَهُوَ الْمُسْتَوَى الصُّورِيُّ

(1) ديوانه: 55.

(2) للصبره: 63.

الرئيس الذي نلاحظه في النص المكثى عن الوحدة اللغوية (توسعه سبابا)، والمقترنة مسبقاً بالمستوى الصوتي الوارد أولاً في النص (عوت عليه كلاب الحي)، إن وجود هذه الترددات الصوتية ذات الإيقاعات المختلفة في النص ستكون عاملاً مهيئاً لحمل المطلق على إدراك العديد من ملامح الصورة السمعية المحيطة بالنص التي رسمتها تلك الترددات الصوتية.

يقعّل الشاعر في النموذج اللاحق العديد من الترددات الصوتية التي سيكون لها الأثر الأكبر في تشكيل الصورة السمعية في النص:

تهيأ للنضال فلست تدري متى تندق ساعات النضال  
فما الدنيا سوى مدّ وجزرٍ تطالع في الحقيقة والخيال<sup>(1)</sup>

فالوحدة التعبيرية (تندقُ ساعات النضال) التي تحيط بالنص ويفضل نبرتها الصوتية العالية المستوى ستكون العامل المهم على رسم الملامح الصوتية لهذا النمط من الصور، إذ يتشكل الملمح الصوتي الأول (تندقُ) في ذهن المطلق الذي يُوحى بنبرة صوتية عالية، الذي سيُشجّعه كثيراً على فعل السمع المؤدي إلى تشكيل الملمح الصوتي الأول من ملامح الصورة السمعية، ثم تأتي النبرة الصوتية الثانية (ساعات النضال) الموحية بنبرة صوتية مُخفضة تأتي لتعادل النبرة الصوتية الأولى من أجل أن تُشكّل الملمح الصوتي الثاني الذي يستجيب له المطلق طواعية، في سبيل فك الشفرة الخيالية التي كونتها النبرتان الصوتيتان (تندقُ / ساعات) وقراءة اللوحة التي شكّلت على إثرها، ومن الملاحظ هنا أن الجمال في هذه الصورة يكمن في إضافة لفظة (تندقُ) إلى (النضال).

### النمط الثاني: الصورة الكلية والصورة الجزئية:

لعدُ الصورة الكلية ((واحدة من أعقد نماذج الصورة الفنية، لما تحتاجه من قدرات إبداعية متنوعة ومستوى متقدم من الوعي الفني والرؤيوي))<sup>(2)</sup>، ونظراً لما تضمّه كثير

(1) ديواني: 307.

(2) مرايا التخيل الشعري، د. محمد صابر عبيد: 202.

من نصوص الشعراء من تعلّدت فكرية ورؤيوية يتضمنها النص، وبالتالي فإن كثيراً ((من القصائد تحمل في يدها مفاتيح قصائد أخرى، أي أن القصيدة ليست منبثّة عن سواها، إنها متصلة بها، بل ملتحمة بها، وحين تكون خيمة هناك في رباعية ما، تنفتح في رباعية أخرى، لأن إدراكه للحياة ليس دعوة لإدارة الظاهر لها، أو خاصمتها، بل في أن لحياها))<sup>(1)</sup>، إن ما نعينه بالصورة الكلية ضمن الرباعيات وخاصة عند الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي هو اشتراك عددٍ من الرباعيات في تكوين هذا النمط، بمعنى آخر مجيء الصورة الشعرية موزعة على عددٍ من الرباعيات.

أما عن الصورة الجزئية فتأتي داخل الصورة الكلية لـ ((احوائها على تصوير جزئي محدد))<sup>(2)</sup>، ولكي يأتي هذا النمط منتظماً وفاعلاً في النص فإنّ حدس الشاعر سيقوم بتسقيفه ضمن الصورة الكلية ويهندسها فهو الذي يتدح الصور ويركبها وينسجها<sup>(3)</sup>.

إن الهدف من وجود التداخل المصوري لملمين التوعين - إن صحّ التعبير - هو رغبة الشاعر في إثبات إمكاناته الشعرية، كما أنّ في ذلك دليل على تلاحق العناصر الصورية وارتباطها بعضها ببعض الآخر.

وفي سبيل معرفة كيفية تشكيل الشاعر لملمين النمطين من الصور سننتخب نموذجين يوضحان ذلك، ومن بينهما قوله:

لا تطرق الأبواب تسأل حاجة      إن السؤال يُفلسق الأبوابا  
واعمل بجد لا تؤثقل صاحباًكم      صاحب عند التواكب ذاباً<sup>(4)</sup>

(1) ديواني: 24

(2) الصورة الفنية معياراً تقليدياً، د. عبد الإله الصافي: 154.

(3) يُنظر: الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيناتها ومظاهرها، د. محمد العيد حمود: 106.

(4) ديواني: 61.



يفتح هذا النص على نوعين من الصور تمثل الصورة الأولى مشهداً من مشاهد الصورة الكلية الكامنة في الجملة الشعرية (إن السؤال يُفلق الأبواب)، يحاول الشاعر من خلالها - وهو على وعي تام - رسم الخطوط العامة لصورته القائمة على فعل الفلق المتمثل بقوله: (يُفلق الأبواب)، التي ستكون مفتاحاً لصوره أو صور أخرى تدور في المحور نفسه التي دارت عليها الصورة الحالية قد تتلاحم معها أو تخالفها - كما سنرى ذلك في النموذج التالي - أما عن الصورة الجزئية التي يحاول الشاعر من خلالها أن يُعيد للمتلقى ذاكرته المتعلقة بالذقة الأولى من الصورة الشعرية ولقت انتباهه إلى معالمها، فتتمثل بقوله: (كم صاحب عند الثواب ذاباً)، وفعل اللويان هنا يمثل النتيجة العكسية للجملة الشعرية (واعمل بجد لا تؤمل صاحباً) المستهلة للصورة الثانية (الجزئية).

وفي النص التالي يكتمل المشهد الصوري للصورة الكلية في صياغة نموذجية قائمة معادلة عكسية ومتضمنة على العديد من الرؤيات الإيجابية، وهي تحيل النفس الإنسانية على أرض خصبة ملوها الاستقرار والثبات، كما أن النص سيتضمن صورة جزئية تمثل المفرد الذي تمر من خلاله الصورة الكلية:

حرر فؤادك من وساوس طالما      سدت عليك من الموم حجابها  
واستقبل الأيام محتلاً رضاءاً      إن الرضاء يفتح الأبواباً<sup>(1)</sup>

تحاول الصورة الجزئية الكامنة في البيت الأول المتمثلة بقوله: (سدت عليك من الموم حجابها) والمتعلقة بالمستهل الشعري (حرر فؤادك من وساوس طالما) أن تضغط على النص، مُستغلة حركة الفعل (سدت) المتعلق به (الوساوس) لتقيم صورة مُشاهدة من عناصر متخيلة (وساوس / موم)، تضمار جميع هذه العناصر على وضع الملامح الأساسية للمشهد وتهيئته ليكون المفرد الذي تمر من خلاله الصورة الكلية التي تسيطر على المناخ العام للنص السابق والكامنة في قوله: (إن الرضاء يفتح الأبواب)، التي تتفاعل مع النص الأسبق لتكونا معاً مشهداً متكاملًا قائماً على تعداد الوسائل التي يمكن

(1) ديواني: 61.

من خلالها القيام بعملتي فتح الأبواب وغلقها، وما يُشكّله هذان الفعلان من عوامل على إثارة الفعل البصري عند المُتلقي، تعتمد الجملة الشعرية المتضمنة لهذه الصورة على مُستهل شعري (واستقبل الأيام مثلاً وضاً) قائم على فعل الأمر (استقبل) الذي ينهض باحتواء النص كاملاً.

في النصوص الثلاثة اللاحقة سنكشف العديد من الصور منها التي متضمنة تحت مظلة الصورة الكلية والباقي ستكون صوراً جزئية:

سَرَحْتُ طِرْفِي فِي الْقَضَاءِ لِعَلِّي أَجِدَ الْقَضَاءَ لِمَا أَعَانِي مَسْرَحاً  
فَاللَّيْلُ هَمٌّ وَالنَّهَارُ مَصَابِيبُ وَالْمَرءُ فِي حَالِيهِمَا قُطْبُ الرَّحَى<sup>(1)</sup>

يُحاول الشاعر في هذا النص صياغة نموذج شعري ذي خصيصة استثنائية من خلال اعتماده على لقطة صورية يُمثلها الوحدات اللغوية (فالليل همٌّ والنهار مصائب والمرء في حالهما قطب الرحى)، التي ستكون إحالة تشكّل من خلالها العديد من الصور المرتبطة بها على محمٍ أو آخر.

تتمازج في مستهل هذه الصورة العديد من العناصر الحسية والتخيّلية يُمثل دقّة في الأداء، فالعنصر الأول (الليل) حسّي يقترن بالعنصر التخيلي (همٌّ)، والعنصر الثاني حسّي أيضاً (النهار) يمتدّ عن عنصر تخيل (مصائب) مما ستكون بالتالي ممراً تنفذ من خلاله تلميحات الصورة الكلية (والمرء في حالهما قطب الرحى) التي تشكّل إشارات بصرية متدفقة كونها عناصر حسية حقيقية.

ويحتوي النص اللاحق على مشهد صوري يُمثل المكان الثاني الذي سُشرق على أرضه الصورة الكلية:

غَفَوْتُ سَوِيعةً وَالسَّهَرُ صَاحٍ فَشَدَّ بِي الشَّقَاءُ عَلَى جَنَاحٍ  
وَمَنْ يَعْجَبُ لِمَا تَبَدَّى السَّيَالِي فَكَمْ لَيْلٍ أُنِلَّ بِهَا صَبَاحٌ<sup>(2)</sup>

(1) ديواني: 123.

يعود الشاعر في هذا النص لبث اللقطة الصورية الثانية من لقطات الصورة الكلية التي تضمنتها النص والمتصلة بقوله (ومن يعجب لما تبدي الليالي فكم ليلٍ أطلّ بلا صباح)، وفيها تقوم العناصر المحورية التي تدور حولها الصورة الكلية والمتمثلة بالوحدتين اللغويتين (الليل والنهار) بالتناوب في الظهور على مساحة اللوحة، وهما تُشكّلان بذلك معادلة عكسية تُحدّد تفعيل الحضور والغياب لهاتين الوحدتين، على النحو الذي يتسنى للعناصر أن تنهض بدورها في سبيل استكمال اللوحة للماعها الصورية.

ويقوم النموذج اللاحق برسم الخطوط الأخيرة لهذه اللوحة، وفيها يعمل الشاعر على إسدال الستار على إحدى الوحدتين اللتين تتمحور حولهما الصورة الكلية:

وليلٍ حالك القسّمات داج صفيق الوجه ليس له برّاح  
أغارَ على الصباح فصار ليلاً فيا أسفاً قد مات الصباح<sup>(1)</sup>

يسير النص في مساره مُستهلاً عتبة بصورة جزئية تُمهّد للصورة الكلية التي تُمثّل العنصر الأكبر فيه، تنفتح الصورة الجزئية التي تكمن في الجملة الشعرية (وليلٍ حالك القسّمات داج صفيق الوجه ليس له برّاح) على عناصر تجميلية منها عنصر التشخيص والأكنة التي يحاول الشاعر من خلالها أن يجعل من عناصر صوره أكثر خيالاً وإيماءً، تحاول أن تُضيف تفاصيل دقيقة للصورة الكلية تجعلها أكثر وضوحاً وظهوراً على المستوى العام للتصوص السابقة، وفي البيت الثاني تنهض الصورة الكلية لـ (الليل) الذي (أغارَ على الصباح فصار ليلاً فيا أسفاً قد مات الصباح)، وفيها يتدافع اللونان (الأبيض والأسود) للمُتلان محوري الصورة (الليل والنهار) لاحتلال أكبر مساحة ممكنة من النص، إلا أن اللون الأسود سيتغلب على اللون الأبيض كناية عن سوء الوضع النفسي للشاعر.

(1) للبصر قسه: 123.

(2) ديواني: 123.

### الْقَمَطُ الثَّالِثُ: الصُّورَةُ الْمُتَحَرِّكَةُ وَالصُّورَةُ الثَّابِتَةُ؛

نُعدّ الصُّورَةَ الْمُتَحَرِّكَةَ من أنماط الصُّورَةِ لِلْهَمَّةِ في بناء التشكيل الشعري، ذلك لأنَّ الحُرْكَةَ جِزءَ مَهْمٍ وَفَعَالٍ في تَكْوِينِ الصُّورَةِ فـ ((الصُّورَةُ الْفَنِيَّةُ هِيَ انْفِعَالٌ وَحُرْكَةٌ قَبْلَ أَنْ تَكُونَ شَكْلًا عَدَدًا وَخَطوطًا وَالْوَأْنُ ثَابِتًا))<sup>(1)</sup> بل هي من أَهَمِّ عُنَاصِرِ التَّكْوِينِ الشَّعْرِيِّ وَهَذَا الْأَمْرُ مُتَأَتٍ مِنْ طَبِيعَتِهَا إِذْ ((أَنَّ الْحُرْكَةَ هِيَ الْأَصْلُ فِي حَسَنِ الطَّبِيعَةِ وَجَمَالِ الْأَرْضِ عَلَى خِلَافِ الْأَشْيَاءِ الْمَصْنُوعَةِ الثَّابِتَةِ))<sup>(2)</sup>، إِلَّا أَنَّ ذَلِكَ لَا يَعْني أَنَّ جَرْدَ كَوْنِ الصُّورَةِ مُتَحَرِّكَةً يَعْني لِمَاحِهَا وَخُلُودَهَا إِذْ ((لَا عِلَاقَةٌ لِنَجَاحِ الصُّورَةِ الشَّعْرِيَّةِ مِنْ عَدَمِهِ بِكَوْنِهَا ثَابِتَةً أَوْ مُتَحَرِّكَةً))<sup>(3)</sup>.

يَعْتَمِدُ الشَّاعِرُ فِي صَنْعِ هَذَا النَّمَطِ مِنَ الصُّوَرِ ((عَلَى الْفَعْلِ فِي تَحْرِيكِكَ مَفْرَدَاتِ الصُّورَةِ وَتَشْعِيرِهَا بِوَصْفِهَا الْأَدَلَّةِ الْأَوَّلَى الْفَعَالَةِ فِي تَحْرِيكِكَ الصُّورَةِ الشَّعْرِيَّةِ))<sup>(4)</sup>، وَبِالْثَّالِثِي سَتَحْفَلُ تِلْكَ الصُّورَةُ بِالْخَيَالِ، فَتَسَرُّ الْجَمَادَ وَتَوَقِّفُ الْحَيَاةَ، وَهِيَ هُنَا وَهَنَاقَ لَا تَقُومُ بِطَبِيعَتِهَا الْمَادِيَّةِ فَحَسْبَ بَلْ بِطَبِيعَتِهَا النَّامِيَّةِ الْمُتَطَوِّرَةِ الَّتِي تَتَّبَعُ أَصْلًا مِنَ الرُّوْيَةِ الْمُتَحَوِّلَةِ وَالْمُتَشَبِّهِةِ<sup>(5)</sup>.

أَمَّا عَنِ الصُّورَةِ الثَّابِتَةِ فَهِيَ أَنْماطُ الصُّورَةِ الشَّعْرِيَّةِ لِلْهَمَّةِ الَّتِي ((تَهْدَفُ إِلَى تَثْبِيثِ اللَّحْظَةِ الزَّمْنِيَّةِ وَبِالْثَّالِثِي الْفَعْلِيَّةِ الَّتِي يَدُورُ فِي فَلَكِهَا لِلْوُصُوفِ، إِنَّ الصُّورَةَ الْجَمَادِيَّةَ، وَالْحَالِ هَذِهِ، تَصْبِيحُ شَلْهِيَّةِ الشَّيْءِ بِلَوْحَةِ الرَّسَامِ أَوْ تَمَثُّالِ النَّحَاقِ، وَذَلِكَ مِنْ حَيْثُ الثَّبَاتُ وَتَجَاوُزُ الزَّمَنِ))<sup>(6)</sup>، وَمِنْ مَهَامُهَا أَنَّهَا ((تُؤَدِّي وَظَافَ صُورِيَّةَ تَتَّبَعُ مِنْ حَسَاسِيَّةِ الثَّبَاتِ

(1) دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك: 31.

(2) الصورة الفنية في شعر الطائيين: 176.

(3) عضوية الأداة الشعرية: 115.

(4) عضوية الأداة الشعرية: 114.

(5) ينظر: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د نعيم الياني: 169.

(6) الصورة الفنية في شعر الطائيين: 185.

التي تتطوي عليها»<sup>(1)</sup>، وتكمن متعتها ((داخل نطاق المدلولات المباشرة للألفاظ التي سيطرت عليها وفصلت بعضها عن بعضها الآخر))<sup>(2)</sup>.

وفي تحديد معايير الصور المتحركة والثابتة نود أن نشير إلى أن الصورة الحركية تتميز بكثرة تردد الأفعال فيها أما عن الصورة الثابتة فإنها كثيراً ما تركز على الأسماء. ومن بين التماذج الشعرية التي تسعى إلى رسم الملامح الحركية للصورة الشعرية عند أحمد حلمي قوله:

نَجْشَمِي حَيَاتِي كُلَّ صَعْبٍ      كَأَنِّي قَدْ خَلَقْتُ مِنَ الصَّعَابِ  
تَوَاتَبَتِ الْمَمُومُ عَلَيَّ تَعْدُو      وَإِنْ بَكَرَتْ سَارَتْ فِي رِكَابِي<sup>(3)</sup>

يستهل الشاعر نصّه بالفعل (تواتبت) الذي يدلّ على الحركة وعدم الثبات اللذين تقتضيهما الصورة المتحركة الكائنة في قوله (تواتبت المموم عليّ تعدو)، ويقوم الفعل هنا بتحريك عناصر النصّ وشنّ دلالاتها على النحو الذي يُمكنه من حشد جميع طاقاته في الإثارة البصرية، التي تنشط في مواضع مختلفة من النصّ بفعل الدلالة الجديدة المقتحمة للكائن الشعري والمتمثلة بكلمة (تعدو)، ثم تأتي الصورة الشعرية الأخرى (وإن بكرت سارت في ركبائي) التي تكشف عن حركيتها المستمرة والمنفتحة على الفعل (سارت)، وهنا استطاع الشاعر أن يرسم صورةً للمموم بهيئة حيوان مفترس عبر الأفعال (تواتبت، تعدو، سارت) وينجح النصّ هنا في إثراء أبعاد الصورة ومنحها خصوصية متفردة من خلال الإحالة الحديثة للأفعال (تواتبت / تعدو / بكرت / سارت) التي تفتح على مجال بصري أرحب.

(1) عضوية الأداة الشعرية: 115.

(2) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: 53.

(3) ديواني: 83.

وفي النموذج التالي يأتي النص مُحملاً بالعديد من الصّور الحركية القائمة على الفعل، ثم ما تلبث هذه الصّور جميعاً أن تتمركز في موضع مُعين من النص مُتوحدة ومتفاعلة فيما بينها:

قلم إذا مدّ المداد لسانه      سطعت بهالات السطور دهورُ  
يجري بما يجري القضا فكأله      قطب عليه رحي الزمان تدورُ<sup>(1)</sup>

تقوم الصّورة المتحركة الأولى في هذا النص على الفعل (مدّ) الكائن في قوله: (قلم إذا مدّ المداد لسانه سطعت بهالات السطور دهورُ)، إذ يقوم هذا الفعل بتحريك ملامح الصورة القائمة على الفعل وردة الفعل، مما يساعد على تحفيز عناصر الإثارة البصرية وتركيزها على نقطة مرئية معينة، مما يستدعي وجود ردة الفعل التي تحمل ملامحها جملة (يجري بما يجري القضا)، ثم يتجه النص بما يحمله من صور ودلالات في مساره الطبيعي ليستقرّ بالتالي في نهاية النص متمحوراً حول نفسه في حركة لولبية غير مستقرة، وهي إحدى أهم سمات الصّورة الحركية التي يُمثّلها قول الشاعر (قطب عليه رحي الزمان تدورُ)، إذ يقوم الفعل (تدور) على تحريك الوحدة اللفظية (رحي الزمان) مما يساعد على منع الصّورة من الاستقرار والقياس، مع أن (القلم) الذي يُمثّل محور الصّورة يتمتّع بعنصر الثبات كونه يُمثّل الـ (قطب) الذي تدور على أرضيته (رحي الزمان).

أما عن نماذج الصّورة القابضة عند الشاعر التي توفّر قدراً كبيراً من هذا النمط الصّوري قوله:

لا ترقين مدى حياتك ساعة      تصفو بها ما دام قلبك ينبضُ  
انظر فهذا للشقاء مفتوح      ينأ وذاك من الشقاء مغفصُ<sup>(2)</sup>

(1) ديواني: 186.

(2) ديواني: 241.

إذ يضع الشاعر فرشاته اللغوية على لوحة النص راسماً بعض الملامح الصورية الممهدة للصورة الثابتة، قبي قوله (قلبك ينبض) يندفع الفعل (ينبض) ليمارس عملاً حركياً يمثل الإطار الرئيس للصورة الحركية، ثم تتوقف اللحظة الزمنية فجأة في البيت الثاني لترسم أولى ملامح الصورة الثابتة، إذ تثبت الصورة عند مفردة (مفتوح) في قوله (أنظر فهذا للشقاء مفتوح عيناً) عاكسة الملامح الصورية للذين سيتعرضون للشقاء، بينما الذين تعرضوا للشقاء يوقف الشاعر إحساسهم بالألم وتشكيهم منه مكثفاً بإغماض عيونهم عبر المشهد اللغوي (عيناً وذاك من الشقاء مغمض)، وهنا نجد هذين هليين يعبران عن حركة نفسية عند الطرفين (مفتوح، مغمض) الأولى متفاعلة مع الشقاء والأخرى لا مبالاة.

ويحظى النص اللاحق بالتمتع بمعالم الثبات في الصورة التي تتناسب مع طبيعة التجربة الخاصة بالشاعر التي يقوم عليها النص، المستهلة في الحقيقة بصورة حركية تقتضي وجود الفعل المحرك الرئيس لها، ممهدة بذلك للولوج إلى منطقة الصورة الثابتة ومن ثم الاستقرار والكمون نسبياً في منطقة معينة من النص:

ضرب الأسى حولي نطاقاً مُحكماً      فغدا الضياء لقلبي لا ينفذ  
من صاش تلفحه الرزايا عصره      يمرض الذي يكي الأسى ويجبذ<sup>(1)</sup>

يستهل الشاعر نغمته بالصورة المتحركة في قوله: (ضرب الأسى حولي نطاقاً مُحكماً) القائمة على الفعل الماضي (ضرب)، الذي يقتضي الحركة التي تميل إلى تفعيل النص ورصد حيواته، ثم ما لبثت هذه الصورة أن تستقر نسبياً والتمركز في موضع معين من النص: (الضياء لقلبي لا ينفذ)، إذ تأتي أداة التثنية (لا) المستدعاة بسبب (نطاقاً مُحكماً) لتزيد من استقرارية النص وهدوئه، ممهدة بذلك للوحدات اللغوية الأخرى المنتمية للنص في أن تبسط سيطرتها على الذات المتلقية، التي تعلن عن انتشار العديد من الرؤيات داخلها التي تستوجب وجود هذه الآليات والتنوع في الصور.

يقوم النص اللاحق على آلية أخرى مختلفة في تكوين الصورة الثابتة ولكن بطريقة مختلفة عما رأيناها في النص السابق:

ثار الأسى والليل في أغداق هو النجم أغمض عينه ونواري  
بعداً لليل مثل حظي قائم يخفي السماء ويحجب الأقماراً<sup>(1)</sup>

في هذا النص تنهض الصورة الكامنة في قوله (والنجم أغمض عينه) على عنصر الثبات أولاً المتحقق بسبب وجود الفعل الماضي (أغمض)، التحرك أصلاً في زمنه والثبات في زمن انطلاق النص، على النحو الذي تستلزم فيه المتلقي قراءة أبعاد النص والكشف عن طاقاته الكامنة، ثم لا تلبث هذه الصورة أن تتلاشى بفعل وجود لفظة (نواري) التي تشير في دلالاتها اللغوية إلى الاختباء والتخفي عن الأنظار.

### القيمة التعبيرية للصورة

تعد الصورة الشعرية من أهم السبل التي تُفضي إلى ((الكشف عن جماليات النص))<sup>(2)</sup> بوصفها ((الشكل الذي تتجلى فيه عبقرية الشاعر ومجربته))<sup>(3)</sup> والسبب الذي منحها كل هذه الخصوصية يكمن في أنها ((تمتّع بطاقة جبارة على توكيد الحضور الشعري في القصيدة))<sup>(4)</sup>.

إن المقصود بالقيمة التعبيرية للصورة يكمن في الإجابة على الأسئلة الآتية وهي: لماذا هُبر الشاعر من صوره بهذه الطرق التي لحنها في النماذج الشعرية السابقة التي ضمها الباحثان السابقان ولم يعبّر بغيرها من الطرق؟ إذ أن اهتمام المبدع بأنماط وطرق

(1) ديواني: 214.

(2) الصورة الفنية في سياق النص الشعري الحديث د. عبد الإله الصائغ، بحث مجزأ من كتاب: الشعر العربي

عند نهايات القرن العشرين: 45.

(3) الصورة الفنية في شعر الطائيين: 1.

(4) عضوية الأداة الشعرية: 88.



مُعَيَّة دليل على عمق الأثر الذي خلّفه ذلك النمط أو تلك الطريقة. وهل استطاعت الصورة الوصول بالفكرة أو العاطفة إلى المتلقي، وهل أثّرت فيه إلى الحدّ الذي يتفاعل معها حدّ التوحّد؟ وكلّ ذلك يمكن أن يكون عن طريق الانفعال بها، إذ أنّ الصورة يجب أن لا تُفسّر على أنّها ((دلائل التبوغ الأصيل، أكثر من كونها ناقلة للعاطفة))<sup>(1)</sup>، فهي تُمثّل في الحقيقة وجهاً ((للافعال في تأججه وهدوئه))<sup>(2)</sup>، فضلاً عنّا تضييفه هذه الصور من دلالات ومعانٍ جديدة.

وتأسيساً على ما سبق فما هي خصائص صوره الشعرية، وهل اشتملت على خصائص متميزة؟ إذ من خلالها سيتمّ التعرف على المستوى الذي وصلت إليه الصورة، وهل قامت الصورة بكل وظائفها؟ وهو دليل على عبقرية الشاعر وتمكّنه من ثنه، والعديد من الأسئلة التي تكمن الإجابة عنها في ثنايا الصفّحات اللاحقة.

وإذا ما أردنا أن نقارب المسألة لتعرّف على القيمة التعبيرية لصور الشاعر الكامنة في ديوانه، فإنّنا يجب أن نتناولها بشيء من الحذر والتحليل والمتابعة في عدد من النصوص الشعرية كي تكون المسألة أماناً أكثر دقّة ووضوحاً، وتتطلّب هذه المتابعة مُعَايَنَة عدد من النصوص لا نصّ أو نصّين، وعندها سيكتب لها التجاح أو الفشل في القيام بالمهام المناطة بها. من الأمور البارزة التي يمكن ملاحظتها في نماذج الشاعر أحد حلّمي الشعرية أنّه كثيراً ما يميل إلى التركيز على وصف الأشياء، والكشف عن ترسّبات الغموض والتعميم بكلّ أبعادها التي قد تشوّه معالم الصورة، ومنها النصّ الآتي:

تضيء لك الليالي وهي سودّ أماني تملأ القلب اجتاجاً  
فسر ما عشت محتلاً رجاء تجدد في كلّ داجية سراجاً<sup>(3)</sup>

(1) الصورة الشعرية: 23.

(2) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 6.

(3) ديواني: 107.

في هذا النص نجد الشاعر يفصل ويشكل ويزيد من ملامح الصورة ولا يكفي بذكر ملامحها الأساسية التي يجدها كامة في قوله: (تضيء لك الليالي)، وكان من الممكن أن يكفي بذلك إلا أنه لم يقتنع بهذا القدر بل زاد من عناصر التشكيل فيها، مضيفاً اللون الذي نلاحظه في كلمة (سود) الذي استطاع أن يزيد من وضوح الصورة في النص بشكليها المادي والمعنوي، ونقصد بالوضوح المادي هنا حقيقة السواد الذي تحمله دلالة الظلام، أما عن الوضوح المعنوي فتعني به طبيعة الضيق النفسي الذي خلفته الليالي (كتابة عن تقادم الزمن)، كما أن هذا التشكيل الصوري الذي نلمحه استطاع أن يخدم المسار العام لمضمون النص، إذ تمكنت الصورة بمحتوياتها أن تنقل التأثير المتمركز فيها إلى المتلقي، فكلمة (سود) منحت النص أبداً نفسية استطاعت أن تجعل من المتلقي عنصراً متطعماً لا بعد موضع الصورة قادراً على التعالي على الوضع المتأزم المتمثل في كلمة (سود)، وهنا بإمكاننا القول إن هذه الصورة، امتلكت سمات التمرّ والحياة والتطور لا التوقّع والبقاء في الموضع الذي وجدت فيه، بل استطاعت أن توغل داخل أعماق النص والتحكم في دلالاته.

ويأتي النص اللاحق ليؤكد على الجانب التعبيري للصورة التي كشف عنه النص السابق، وهنا ستحاول الصورة استخدام العديد من الطقائات التي ستساعدنا كثيراً على الوصول بأنموذج شعري قادر على التأثير والممايزة والتداخل بين طبقات التصوص:

بلد شعور اليأس فهو صحابة سوداء تحجب عنك أنوار الرجاء  
لو أن قلب المرء ينبض مؤمناً بنضاله ما زاح عن هدف التجا<sup>(1)</sup>

ينفتح النص على عوور اليأس الذي تحاول الصورة نقله إلى فضاء من فضاءاتها المحملة بالإثارة والمتسمة بالخصب والثراء، وتوجيهه الوجهة الصحيحة التي تتمخض عن توليد العديد من الطقائات الإيجابية القادرة على دفع المتلقي للاستجابة لمضامين النص، هو الشروع الصحيح لمسار الصورة، وحينها تصبح قادرة على القيام بمهامها الملقاة على

(1) المصدر نفسه: 108 .

عاقبتها وهو ما تفعله في هذا النص، ليقوم الشاعر بطلب العون الخارجي من أجل دفع الصورة في حقل دلالي جديد يقوم على تزويد النص بطاقات إيحائية عالية، ويتمثل هذا العون بلفظة (سوداء) التي تُضيف إلى صورة الـ (سحابة) المُتمخضة عن الشعور بـ (اليأس) مُنصراً فعلاً يتوغل كثيراً في وصف الحالة النفسية التي يمرُّ بها المُتعرِّض لشل هذا الشعور.

كما أنه استطاع التعبير فلسفة التأويل المُربط بمجمل (شعور اليأس فهو سحابة) المُمثلة لصورة النص، وفي قراءة متأنية لمسارات النص الأخرى سنجد أن الصورة بفضل الزيادة التي أضافها الشاعر إليها تمكنت من أن تُزيل عنصر القنامة والتحميم الذي لحق بمجمل (شعور اليأس)، وما يثيره ذلك من أبعاد تهويلية ترتب عليه العديد من النتائج السلبية الماثلة في النص: (تُحجب عنك أنوار الرجا) و (زأغ عن هدف التجا)، إلا أن جملة (سحابة سوداء) المُمثلة للصورة استطاعت أن تقوم بذلك وحدها.

وتبلغ الصورة في بعض نصوص الشاعر أقصى صلياتها وهي في طريق تكوينها للعديد من الروابط التي تؤنق علاقتها بالنص، ويُبعد عنها شبح الانصاف بالحشوة والزيادة التي تشوّه معالم الصورة وتوقعها في مدارك الفشل والضياع الفني، كما في هذا النص الذي يُحاول جاهداً الوصول إلى هذه المكانة التي تزيد من تماسك النص وتبعث على الإبداع، ولا تكفي هذه الصورة بذلك فحسب بل ستقوم بالعديد من المهام على النحو الذي تستطيع فيه إقناع المُتلقي بقوة العاطفة الموجودة فيها:

نصبت لك الدنيا الشراك فكن على مرّ الزمان من الشراك بعيداً  
أنظر لمن عبدوا الذراهم إلههم عاشوا وماتوا للعبيد عبيداً<sup>(1)</sup>

إذ تتبثق صورة الدنيا التي رسمها الشاعر في النص للمُثلة بقوله (نصبت لك الدنيا الشراك) عن شبكة من العلاقات التي تربط أجزاء النص بعضها ببعض الآخر، مفتحة على عالم من التأكف والتخاضل فيما بين العناصر المكوّنة للنص، ففي الشطر الثاني من

(1) ديواني: 136.

البيت نفسه نجد العديد من الدلالات كـ (الشراك) التي تشير إلى وجود ترابط تعبيري يربط هذه الوحدات التعبيرية بالصورة، كما أن البيت الثاني يتممخض عن عدد من العلاقات المشابهة لتلك التي لحناها في البيت الأول، التي ستلكننا على معنى الشراك الذي لوح به الشاعر في الصورة كقوله (عبدوا الذراهم) وقوله (عاشوا وماتوا للعبيد عبيدا)، ولم يكف الشاعر بتفعيل علاقات النص وحسب بل ألجأ إلى التأكيد على أهمية الصورة ومصداقيتها في نقل التجربة المتمثلة بصورة النص (نصبت لك الدنيا الشراك)، والمربطة بالوحدات التعبيرية (فكن على مر الزمان من الشراك بعيدا) إذ حاول أن يضمني معالم توضيحية للصورة تحاول إقناع القارئ بمكونات النص ومضامينه فعبّر عن ذلك بقوله: (انظر لمن عبدوا الذراهم إنهم عاشوا وماتوا للعبيد عبيدا).

في بعض النصوص تحاول الصورة أن تنطلق من ميدان تجسيد الأحداث وانستها، والعمل على تجريد الإنسانية من صفاتها المعروفة وتحويلها إلى كائنات أخرى مختلفة، على النحو الذي تتجارب فيه مع العامل الضاغط على نفسية الشاعر، وحينها يحاول توظيف العديد من الأساليب اللغوية التي تقوي من الصورة وتزيد من منعها:

تأمل كيف تحصدنا الليالي بمنجلها وتلروننا الرياح صباح ليس يعقبه مساءً وليل ليس يعقبه صباح<sup>(1)</sup>

ففي هذا النص يخاطب الشاعر عنصراً متخيلاً بوصفه الملقني بإعلان صريح يعكس خطورة الموقف الذي يتعرض له جميع الناس بالكلمة المستهانة (تأمل) التي تتطلب من القارئ التركيز القام لما سيأتي بعد هذه الكلمة، ويعددا يتنقل الشاعر إلى العمل على رسم ملامح صورة النص الشعري وتشكيل أبعادها بالطريقة التي تمنحها حرية أكبر في المساهمة بتشييد بناء النص وإسقاط معالم الإبداع عليه، ونلمح هذه الصورة في قوله: (تحصدنا الليالي بمنجلها وتلروننا الرياح)، وهنا يحاول الشاعر في طريقة رسمه للصورة إضفاء صفات الأنسة على الليالي التي تعمل على حصد الناس وتجريدتهم من صفاتهم

(1) ديواني: 119.

الإنسانية، وهذا العمل - أي أنسة الأشياء - فعله الشاعر مع الرياح التي تعمل على ذر الحصاد (مجموع الناس)، ولعلّه في ذلك يحاول إثارة خيال المتلقي لالتقاط معالم التجربة واستيحاه غزواتها المضمومية، وفي سبيل الخروج بصورة ثرية فإن الشاعر يتجه إلى اللغة لتفعيل العديد من آلياتها وأساليبها في النص، ومنها أسلوب التضاد والتضي الكامن في قوله: (صباح ليس يعقبه مساءً وليلٌ ليس يعقبه صباح)، وهنا سيشتغل هذان الأسلوبان على تحريك الصورة ودهمة عملها المتمثل بجملة الصورة الشعرية (تحصدنا الليالي بمنجلها وتلدونا الرياح).

وتشرع الصورة في بعض الأحيان في الكشف عن نوع من التطور والنمو والإنتاج الفعلي - كما سنراه لاحقاً في النص التالي - إذ تتلاحم فيه أجزاء الصورة على النحو الذي يُظهر فيه استعدادها لتقديم العديد من الإمكانيات النوعية سعياً للخروج بنص شعري منفرد:

تجشمني حياتي كلّ صعبٍ      كأيّ قد خلقتُ من الصعاب  
تواثبت المموم عليّ تعدو      وإن بكّرت سارت في ركابي<sup>(1)</sup>

تتمثل الصورة في هذا النص بالجملة الشعرية (تواثبت المموم عليّ تعدو وإن بكّرت سارت في ركابي)، وهنا تقوم هذه الصورة بتزويد النص بعدد من الأفعال بما يُساعد على النمو ويزيد من حركتها كالفعل (تواثبت) و (تعدو) و (سارت)، في نوع من الاستعراض الذي ينمي قابلية الصورة ويُحقّق رغبتها في الإكاج مما ينتج عنه مزيد من الإشباع، ولعلّ الأفعال السابقة الذكر تعمل على التنويع في حركة الصورة فالفعل (تواثبت) يُشير إلى الجاهزية على القيام بالحركة المراد فعلها، بينما يدلّ الفعل (تعدو) على السرعة القصوى في أداء الحركة، ثمّ يتباطى القيام بالحركة بمجيء الفعل (سارت)، إن محاولة الشاعر هذه ساعدت النص على الانطلاق بحرية مطلقة في قضاء من تتجاوز والمغايرة الغتية بما يُحقّق للنص عنصر الإبداع والأصالة.

(1) ديواني: 83.

على أنَّ الصَّورة لا يمكن لها أن تبلغ درجة عالية من التشكيل (وَمَا لا شك فيه أن هذا العنصر - أي التشكيل - مُساعد الصَّورة كثيراً على التحليق في فضاءات التميّز) ما لم تكن عناصر الصَّورة مُتساقمة ومُنظمة، بحيث تستطيع من خلاله ملء الفضاء الشعري للنص، وهذا يستدعي منها القيام بنوع من التحايل والمراوغة على المعنى المضموني للنص بما يُحيل أبعاد الحزن في بعض الأحيان على الطمانينة كما في هذا النص:

لا تشق نفسك بالتشاؤم إنه طيف يزورك مغمضاً ومفتحاً  
من كان يزعم في التشاؤم فطنة لا يلق يوماً في الحياة مفرحاً<sup>(1)</sup>

فقد نهض النص على مجموعة من التلوّنات المركّزة التي تعتمد على آلية توظيف اللقطة الصَّورية مع القيام بإضفاء معالم الأنسنة على الأشياء التي تُمثل جزءاً من كيانها، ففي قوله (طيف يزورك مغمضاً ومفتحاً) اختزل الشاعر الوحشتين التمييزيتين (مغمضاً، مفتحاً) بما يُقرّب المسافة ما بينهما، ممّا يعمل على تناسب الصَّورة مع المُفتتح الاستهلاكي للنص (لا تشق نفسك بالتشاؤم)، وينبثق عن ذلك محاولة النص تفسير نفسه المُتمثل بالجملة الشعرية التي تُسيطر على البيت الثاني من الرباعية: (من كان يزعم في التشاؤم فطنة لا يلق يوماً في الحياة مفرحاً) ممّا يُعرّز من مكانة الصَّورة ومركزيتها وهيمتها على جميع بؤر النص، على النحو الذي يؤدّي بالمتلقي إلى الحيلة والحلر من النوع في شرك التشاؤم والتكيّف على العيش من دونه وهو مدعاة للفرح الذي لم يتحقّق بعد.

تجسّد الصَّورة في نص لاحق إلى عنصر التصميم الذي يتطلّب مشاركة أكثر من نمط صوري في عملية بناء النص الشعري وتناثره، على النحو الذي يحاول فيه الشاعر تطوير الصَّورة خدمة للمسار العام لمضمون النص وما يُبرز أهميتها ووجودها فيه:

يُقلّم الدهرُ أظفار الذين بشوا قالبغي ناز على الأيام تنقذ

بمضي الفتى مطمئناً في مساره إن كان لا يشتكي من بغية أحد<sup>(1)</sup>

إذ تندفع عدد من الحواس في تكوين ملامح الصورة ووضع شفراتها حيث يخضع المقطع الأول من البيت الشعري الأول في النص لمحنة الحامسة البصرية في سبيل تقريب أبعادها من ذهن المتلقي (نقلم الدهر أظفار اللين بغوا) وفيها يؤنس الشاعر (الدهر) في محاولة منه لتقريب المشهد الصوري بصورة أكبر إلى ذهن المتلقي، بينما تسيطر الحامسة اللامية مع قريبتها البصرية على محتويات المقطع الثاني الذي يُحاول تفسير الصورة الأولى (فالبنّي ناز على الأيام تنقذ)، وهنا سيّجّه النص في مساراته لترجيح أنظار المتلقين وإبعادها عن خطر البغية (بمضي الفتى مطمئناً في مساره إن كان لا يشتكي من بغية أحد)، هنا نستطيع القول إن الصورة ساعدت النص كثيراً على الكشف عن مضامين النص وتحرير آلياته بما يخدم المسار الأنموذجي الذي يبحث الشاعر عنه ويتوق الوصول إليه، سعياً لتحقيقه بوصفه الأرضية الأكثر ثباتاً واستيعاباً لعالم البشر.

ويتظاهر التعميم في صور أخرى تشترك في زركشة إطاراتها أنماط أخرى جديدة تتعاقب وتتفاعل فيما بينها، لتشكل بالقالي نسقاً صورياً منتظماً قادراً على الإبداع والقواصل الفني داخل نسج النص الشعري، ومتمكناً من إقناع المتلقي بوجهة النظر المهيمنة على دواخل النص:

ملأت جفنيك يوماً بتننسي هرباً من المموم وفيك المسم يتنقذ

بدو الوجوه علاها البؤس كالحمة كالبحر يندو على أمواجه الزبد<sup>(2)</sup>

إن العالم الذي ترصده الصورة داخل النص هو عالم شبيه تماماً بعالمنا الذي يتداخل فيه الخير والشر والفرح والحزن، لذا يُحاول الشاعر من خلال الصورة التقليل من شأن اليأس الذي تنتجه المموم عبر العليد من الأنماط الصورية التي يرسمها الشاعر، ففي المقطع الاستهلاكي يفاجئنا النص بصورة ثابتة يصنعها الشاعر مُعبّراً من خلالها عن حالة

(1) للمصدر نفسه: 142.

(2) ديواني: 146.

الجمود التي تلازم المُلقّي، الذي يبدو أن المقصود به هو الشاعر نفسه (ملأت جفنيكَ نوماً)، ثم تأتي بعدها الصّورة تمازجة بين البصر والحركة (الممّ يتقدّم)، ولكي تبسط الصّورة هيمنتها على نحو أكبر فإنّها تزيد من حضورها وكثافتها وتنوعها، لتأتي بنمطين مهمّين هما النمط البصري والثابت (كالبحر يبدو على أمواجه الزّيد) مُحقّقة بذلك نوعاً من الخصب والثراء الفنّي والمضموني دفعة واحدة.

الصّورة عند أحمد حلمي عبد الباقي تعتمد في كثير من الأحيان على الخيال ولكنها لا تذهب بعيداً في مسالكه مُبتعدة عن الواقع، فهدفها الأساس هو العمل على نقل تجارب الشاعر سواء تلك التي عايشها بنفسه أم التي لم يعايشها وتُحصّر مجتمعه أو أي مجتمع من المجتمعات، كما في هذا النص:

يطوي الزّمان صحافاً نشرتها فاحذر يفرك ما يُمّيك الغد  
واملاً فوادك بالقناعة إلهاكز وإن طال المدى لا ينفض<sup>(1)</sup>

إذا نجد أن جملة (يطوي الزّمان صحافاً نشرتها) تستند على محور كبير إلى الخيال الذي يضع لمساته على الزّمان فيؤنسه (يطوي، ينشر)، إلا أن ذلك لا يستمرّ كثيراً فسرعان ما يستعيد النصّ نشاطه الواقعي في سبيل التعبير عن تجربة الشاعر المعاشة، مُعرّزاً ذلك بالعديد من الجمل الواقعية التي تتضمن كماً من التّصاميم التي يُرادُ بها تحذير المُلقّي المُتوّهم من الوقوع في شرك الطّمع (فاحذر يفرك ما يُمّيك الغد) والرّضا بالقناعة (واملاً فوادك بالقناعة)، ولا يتوقّف الشاعر عند ذلك بل يُحاول إقناع المُلقّي بالمزيد من التّصوص مُتخلّلاً معه في جوّ من الموعظة والحكمة: (إلهاكز) المُقترنة بجملة (وإن طال المدى لا ينفض)، وفي هذا النص استطاع الشاعر أن يتغلّ تجرّبه بكلّ صدقٍ وشفافية على النحو الذي يتمكّن من خلاله إقناع المُلقّي بعمق هذه التجربة.

(1) للصبر رقمه: 142.



وأمام هذا الانتدفاع والإصرار على الاحتفاظ بمكانتها فإن الصورة تحاول إلهام العديد من مهامها ووظائفها، متجهة بالتحلي إلى فضاء من الرضا والإعجاب بشخصيتها كل ذلك ضمن ضوابط وأحكام معينة، كما هو مُمثل في هذا النموذج:

إن الحياة صحائف مرقومة  
تطوى على مر الزمان وتنتشر  
فهى الضياء وأين منه المجتلي  
وهى السناء وأين منه المبصر<sup>(1)</sup>

يتطوي النص على العديد من الإحجازات الفنية المتعلقة بوظائف الصورة ومنها تنمية حاسة البصر التي تساعد المتلقي كثيراً في الوصول إلى فضاء النص وإدراك مضمونه، إذ يكشف المقطع الاستهلاكي عن محاولة الشاعر لتنمية الحاسة البصرية من خلال رسم صورة مرئية لأشياء غير محسوسة وذلك في قوله (إن الحياة صحائف مرقومة)، التي تتطوي على العديد من الإفرازات البصرية في سبيل تنمية الحاسة البصرية، وفي الجملة الشعرية التي تليها (تطوى على مر الزمان وتنتشر) يستمر الشاعر في تزويد الحاسة البصرية بالمزيد من الطاقات بما يُنتجها ويرفع من قابليتها في السيطرة على المناخ الشعري البصري الذي يتعرض له النص الشعري، وكذلك تفعل الصورة في باقي الجمل الشعرية المكوّنة للنص الشعري السابق كجملة (فهى الضياء وأين منه المجتلي) وجملة (وهى السناء وأين منه المبصر)، وبالتالي فإن ذلك سيعمل على إقناعنا بقوة جاذبيتها وروعها.

بينما يحاول الشاعر في نص لاحق أن يُنمّي الحاسة السمعية عند المتلقي عبر توظيف العديد من الملامح الصوتية المكوّنة للصورة السمعية، التي تعمل على زيادة طاقة النص السمعية بما يُسجل لها تنوعاً أعلى في المستوى الإيقاعي للنص:

إسمع نداء الذعر إن صرخه  
قد صك أسمع الأنام عذرا  
لا بأمن الأيسام إلا جاهل  
ضل السيل فليس يسمع أو يرى<sup>(2)</sup>

(1) ديواني: 183.

(2) ديواني: 189.

إذ تكشف الحاسة السَّمْعِيَّة للمُتَلَقِّي السَّامِع والبَصَرِيَّة للمُتَلَقِّي القَارِئ عن عَوَاجِز صوتية عالية كامنة في النص، مما يقتضي منه الإلحاح على تعميق حاسة السَّمْع عنده في سبيل الكشف عن أبعاد هذا المستوى الصوتي، إذ تحتوي الجملة الشعرية المُسْتَهْلَة (إسمع نداء الذَّهر إنَّ صبريخه) على نبرة صوتية عالية، تُلحُّ على المُتَلَقِّي بضرورة القيام بفعل الإصغاء الذي يتطلب منه إتصافاً طاعياً (إسمع) يُقابل مستوى صوتياً عالياً (صبريخه)، مما يتسبب عنه مجيء جملة (صكَّ أسماع الأنام) التي تحتوي هي الأخرى على تجمعات صوتية تتناسب مع الكمِّ الصوتي الكامن في الجملة الشعرية الأولى المُسْتَهْل بها، وإلا فالنتيجة المتوقعة هي الاتصاف بالجهل والضلال الواردة في القطع الثاني (العجز) من البيت الثاني (ضلَّ السَّيْل فليس يسمعُ أو يرى)، إذ تعمل هذه الجملة على قرع الضمير الإنساني وفتح مجموعة من الحوارات بين الذات المُتَلَقِّيَّة وضميرها.

وتعتمد الصورة في بعض التماذج الشعرية على عنصري الظهور والاختفاء اللذين تأتي بهما التجربة، مما يشكّل بالتالي نوع من الخطاب يوجّه الشاعر إلى العنصر المُصَوِّر الذي يُراد من خلاله وقف جميع المساعي التي تحدُّ من همّة الشاعر للوصول إلى النقطة الأساسية التي يتوق إلى تحقيقها:

سدل الظلام على الحقيقة فاخضتْ      فانظر فهذا نورها يتوارى  
يا ليل هل تبقي الظلام غيماً      فوق الأنام وتطفئ الأنواراً<sup>(1)</sup>

تتمخض الصورة في هذا النموذج عن سلسلة من المزاوجات والتحايل على الإدراك البصري للمُتَلَقِّي في سبيل إظهار نوع من الإثارة البصرية، فمرة تختفي عناصر الصورة بشكل كلي كما في قول الشاعر (سدل الظلام على الحقيقة فاخضت) الذي يُشير إلى تواردها عن العين بشكل كلي، ومرة تتراوح بين الظهور والاختفاء كما في الجملة الشعرية (فهذا نورها يتوارى)، مما يستدعي ظهور نوع من الخطاب يوجّه الشاعر بوصفه العنصر المُهيمن على فضاء النص وأرضيته إلى (الليل) بوصفه الطرف الرئيس

(1) للمصدر نفسه: 194.

والمسيطر على عناصر الصورة الواردة في النص، يحاول الشاعر من خلال هذا الخطاب إيقاف زحف الظلام وإسداله الستار على الحقيقة !

وتقدم الصورة في سبيل التعبير عن تجارب الشاعر العنيد من المواصفات الفنية التي تكسب الصورة مزيداً من الهيمنة على محاور النص بما يعمق صلاتها وحضورها البناء مع النص، كما في هذا النموذج:

يَقْلَبُنَا عَلَى كَفِّهِ دَهْرٌ      أَيْمٌ لَا يَكْفُ عَنْ الْخُدَاعِ  
تَأْمَلُ هَلْ تَرَى فِي النَّاسِ إِلَّا      جِيعاً يُوَفِّضُونَ إِلَى الْقَصَاعِ<sup>(1)</sup>

إذ نهض النص على العديد من المقاييس الفنية التي تتطلبها الصورة في سبيل الخروج بنص خصب وثري، كالذقة في ذكر التفاصيل التي نلمحها بشكل وافر في البيت الأول (يَقْلَبُنَا عَلَى كَفِّهِ دَهْرٌ أَيْمٌ لَا يَكْفُ عَنْ الْخُدَاعِ)، ففي قوله (يَقْلَبُنَا عَلَى كَفِّهِ دَهْرٌ) تبدو لنا أولى معالم الصورة التي يحاول الشاعر من خلالها تحريك عناصرها عبر أنسة الدهر، وتواجهنا لفظة (أَيْم) لتمنح الصورة مزيداً من الدقة والوضوح، ولعل في هذه اللفظة الكثير من القسوة في الحكم على الدهر، لذا فإن الشاعر يستدرك ذلك ببيان يؤكد فيه حكمه العادل من خلال الجملة الشعرية (لَا يَكْفُ عَنْ الْخُدَاعِ)، مُستدلاً في هذا الحكم على العديد من الأدلة التي تثبت ذلك منها (تَأْمَلُ هَلْ تَرَى فِي النَّاسِ إِلَّا جِيعاً يُوَفِّضُونَ إِلَى الْقَصَاعِ) بما يعزز من دقة الصورة في تفاصيلها المختلفة ووضوحها.

وتتمكّن الصورة في الكثير من التصوص الشعرية تحقيق عنصر الإضافة التي تحاول الصورة من خلاله إسقاط دلالاتها المختلفة المصاحبة للمعنى الرئيس في النص على المتلقي بما يحقق الإثارة الفعلية المرتقبة في داخله، ولعلّ النموذج التالي الذي انتخبناه يمثل هذه التماذج الشعرية التي تضمنت بين طياتها عنصر الإضافة:

تَطْوِي اللَّيَالِي كُلُّ مَا هُوَ كَائِنْ      وَتُحِيلُهُ أَثْراً مِنَ الْأَثَارِ

من رام يوماً في الحياة هناة قد رامَ برداً في سحر النار<sup>(1)</sup>

إذ يتبّه الشاعر في هذا النص وفي كثير من نصوصه الشعرية إلى العنصر الدلالي لما له من أهمية كبرى في رصد التجربة الشعورية الخاصة بالشاعر، التي قد تلقي في كثير من سماتها مع تجارب المقلّي، بما يشحن النص بالمزيد من الطاقات الفنية التي تمنحها الصورة له في سبيل الوصول إلى نصٍّ إبداعيٍّ متميّز، ففي قوله (تطوي الليالي كل ما هو كائنٌ وتُحيله أثراً من الآثار) تتمكّن الصورة الحسية الكامنة من الاندفاع في المغاور الدلالية للنص، وتسخير جميع الإمكانيات المتوافرة لإنتاج الدلالات التي سيكون لها الأثر الفاعل في إثارة المقلّي وبالتالي استجابته لمضامين النص الأصلية والمستضافة، وفي البيت الثاني من النص يأتي الشاعر بعدد من الجمل الشعرية ليُثبت معطيات الإضافة على التحو الذي يعمل منها عنصراً أصيلاً في النص (من رام يوماً في الحياة هناة قد رامَ برداً في سحر النار).

كما رأينا فإن الشاعر استهدف من خلال صوره وضع اللبنة الأساس لبناء نصٍّ شعريٍّ متميّز وعالي الفتيّة، وتمكّنت الصورة عبر اهتمام الشاعر بها من المينة على محاور النصوص ومضامينها، على التحو الذي تستطيع فيه التعبير عن التجارب الشعورية لصاحبها (مُبدع النص) وباستخدام ما تيسر من الآليات المتاحة.

(1) ديواني: 189.



## **الفصل الثالث**

### **الإيقاع الشعري**



## الفصل الثالث

### الايقاع الشعري

#### مهاده نظري:

تتميز التجربة الشعرية عن غيرها من التجارب الفنية بكونها تخضع لتعدد الوسائل الفنية، ومن بين هذه الوسائل الإيقاع الشعري الذي يزيد كثيراً من خصوصية العمل الشعري، ذلك ((لأن الشعر بنوع عام، وفي آية لغة من لغات العالم، فن يختلف عن فنون الأدب الأخرى، بكونه موسيقياً، وموسيقاه هذه تابعة من الخصائص اللفظية لكل لغة))<sup>(1)</sup> وللإيقاع أهمية كبرى فهو ((بسيط، وينظم، جلّ العناصر التي يتألف منها النص، ويوزعها في مقاطع، أو فواصل زمنية تنبع من توزيع عناصر الإيقاع))<sup>(2)</sup>، وهو ((لاعب أساس في تنظيم شبكة العلاقات للمعقدة في جسد النص))<sup>(3)</sup>، وإذا ما تمكّن الإيقاع التوحد مع باقي العناصر فإنه بذلك سيحقق التوازن والانسجام في النص، أي أنه يسهم على نحو فاعل في دعم إحساسنا بالنغمة المتكررة.

المقصود بالإيقاع هنا هو ((وحدة النغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت وتمثّل الإيقاع في الشعر بالضغلة في محور الشعر))<sup>(4)</sup>، أو هو ((مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة، من المقاطع الصوتية للكلمات، بما فيها من حروف متحركة وساكنة))<sup>(5)</sup>، وعلى هذا فإنه يمثل ((جماع العناصر التي تحقق الوظيفة التكرارية

(1) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى الضغلة، مصطفى جمال الدين: 19.

(2) محولات النص: بحوث ومقالات في النقد الأدبي، د. إبراهيم خليل: 76 - 77.

(3) الإيقاع في شعر عبد الوهاب اليامي: 2.

(4) الفن الأدبي: اجتماعه. أنواعه: 73.

(5) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى الضغلة: 7.



- على المستوى الصوتي - كخصيصة ملازمة للشعر<sup>(1)</sup>، مضافاً إليه الموسيقى الداخلية التي تعتمد اعتماداً كبيراً على حركة النفس الفردية وموجاتها الداخلية التي تظهر بصورة لفظية تنسجم فيها الألفاظ وتترامم، ويشمل الإيقاع على هذا الأساس ((كل ما تضمنه القصيدة من تقطيعات وتوازنات لا متناهية كالتجانس والتكرار بنوعيه: الصوتي بما قد يثيره من إعجابات رمزية معينة، والمعجمي بما قد يثيره من توافقات أو تقابلات دلالية))<sup>(2)</sup>، ويقوم ((على توازن العناصر، وهو توازن يقوم على مبدأ (التعارض الثنائي) بين العناصر: الحركة في مقابل السكون، والتوتر في مقابل الاسترخاء، والارتداد في مقابل التعاقب))<sup>(3)</sup>.

تكمن أهمية العنصر الإيقاعي أيضاً في كونه يمنح الشعر سمة يتميز بها عما سواه فهو الظاهرة التي تشتغل على تنظيم فاعلية الأصوات في المنجز الشعري<sup>(4)</sup>، فهو ((ينطوي على إحياء شعري يضع التلقي في منطقة لا شعورية من التوقع))<sup>(5)</sup> وعلينا هنا أن لا نعتقد أن الإيقاع كمفهوم مؤسس، هو مجرد حلية تضاف من الخارج، وإنما يعمل بقدر كبير على تكثيف وتركيز اللغة الشعرية<sup>(6)</sup> حيث إن ((الشيء الذي يدهش القارئ هو ذلك التضافر بين البعد الإيقاعي واللغوي الذي يتجلى في النموذج الشعري))<sup>(7)</sup>، على النحو الذي يزيد من التحامه مع العناصر الشعرية الأخرى ((فيحقق بهذا أهم السمات التي تتجلى في التماسك والانسجام))<sup>(8)</sup>، التي تدفع الشعر

(1) اللغة الشعرية. دراسة في شعر حيد سعيد: 23.

(2) اللغة الشعرية: دراسة في شعر حيد سعيد: 22.

(3) الخطيئة والتكفير: 23.

(4) ينظر: الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي: 2.

(5) في البنية الشعرية، د. محمد وافي جعفر، الطليعة الأدبية، العدد الثاني، السنة الثالثة، بغداد 2001: 4.

(6) ينظر: اللغة الشعرية: دراسة في شعر حيد سعيد: 21.

(7) تحولات النص: 77.

(8) اللغة الشعرية: دراسة في شعر حيد سعيد: 22.

لاستثمار ((أكبر طاقة موسيقية تمنحه إتقان اللغة، وما يمكنه من التأثير في اللطفي وذلك يتم بملاسة مناطق خفية في كوامنه))<sup>(1)</sup>.

على هذا فإن شرط نجاح العمل الأدبي من جهة الوزن هو التنظيم الإيقاعي بنوعيه الخارجي والداخلي، وكل هذا يعتمد على الاستعمال الجيد للوزن من لدن الشاعر، مما يجعل اللغة الشعرية أكثر إحكاماً، فينجز وظيفته الأساسية التي تتمثل في تنظيم عناصر اللغة وتكثيفها<sup>(2)</sup>.

### الإيقاع الخارجي

تتميز التجربة الشعرية عن غيرها من التجارب الفنية كونها تمتلك نظاماً إيقاعياً خاصاً لا يتوافر في هذه التجارب على التحو والمستوى الذي نلجده، ومن بين هذه الأنظمة الإيقاع الخارجي الذي ندعوه بـ (الوزن الشعري) الذي يتميز هو الآخر عن غيره من العناصر الفنية المكونة للقصيدة بكونه ((يضطلع بوظيفة التنظيم الجمالي داخل القصيدة))<sup>(3)</sup>، بل إنه ((هو الذي يمنح بنية القصيدة ثباتاً إيقاعياً محسوساً))<sup>(4)</sup> ويعمل على العكس من الإيقاع الداخلي الذي لا نظام ثابتاً ومُعَيَّن فيه، فالقارئ المدرك للنظام الموسيقي للقصيدة العربية سيجد ((أن الأصوات للمولفة لكل بيت من القصيدة مساوية لعددتها للأصوات للمولفة لأي من الأبيات الأخرى))<sup>(5)</sup>، ويمكن تعريف الإيقاع الخارجي بأنه ((مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان))<sup>(6)</sup>.

(1) وهج المقاد: 146.

(2) ينظر: اللغة الشعرية: دراسة في شعر حيد سعيد: 22.

(3) اللغة الشعرية.. دراسة في شعر حيد سعيد: 33.

(4) بنية القصيدة في شعر عز الدين مناصرة، د فيصل صالح القصيري: 192.

(5) الإيقاع في الشعر الحديث في العراق: 123.

(6) موسيقا الشعر العربي: 165، وينظر: الفن الأدبي: أجناسه.. أنماطه: 73.

بناءً على هذه المعطيات فالإيقاع الخارجي ليس مجرد حلية تُضاف من الخارج، وإنما يعمل على مساعدة اللغة الشعرية في رسم مساراتها التي تستير عليها، ليس هذا فحسب بل إن القصيدة - كما يرى أحد الباحثين - التي تخلو من الوزن هي أشبه ما تكون بألة موسيقية يد طفل يرى لا يجيد الضرب عليها مثل إجادته تحطيمها<sup>(1)</sup>.

إن أهمية الوزن بالنسبة للمتلقي صارت تُمثل عنده ((مجموعة أبنية موسيقية، أو نظم نغمية مضرومة، مترسّخة في ذهنه، ما أن يشرع بقراءة قصيدة حتى يقفز وزنها ليحقق نوعاً من الاستجابة مع أحد تلك النظم النغمية، تعزز أفق التوقع، وتتنامى هذه الاستجابة حتى نهاية النص))<sup>(2)</sup>، ولعلّ الشاعر حينما يأتي لبني نصاً شعرياً معيناً لا يبنيه من دون إدراك مُسبق للنظام الموسيقي الذي سيكون عاملاً مُساعداً على إحكام هذا النص، وهناك الكثير من العوامل التي ((تفسر شيوع هذا البحر أو ذاك، من هذه العوامل ما يرتبط بطبيعة الوزن الشعري نفسه، أو رصيده من التراث المنظوم، ومنها ما يتصل بالشاعر ومستوى نضجه الفكري والوجداني))<sup>(3)</sup>.

لو عدنا إلى الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي لوجدناه شاعراً مُحافظاً على الأوزان الشعرية على الرغم من أنه يتقدمها في بعض الأحيان - كما سنرى ذلك في موقفه من الشعر - بل إنه يميل إلى دائرة البحور المركبة أكثر بقليل من ميله إلى البحور الموزونة، وكما نرى ذلك في الجداول الآتي وما جاء به من نسب مئوية تكاد أن تكون دقيقة إلى حد ما:

(1) ينظر: مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب: 24.

(2) ومع المعناه: 162.

(3) في حداثة النص الشعري: 92.

ت	الوزن الشعري	مجموع الرباعيات	2. النسبة المئوية
1 .	الكامل	1055	51.919291
2 .	الوافر	721	35.482283
3 .	البسيط	172	8.4645669
4 .	الطويل	66	3.2480315
5 .	الرملي	15	0.738189
6 .	المزج	3	0.1476378
المجموع: 2032 رباعية			

من خلال هذه الإحصائية نلاحظ أن وزن الكامل يحتل أكثر من نصف مساحة الديوان، ويبدو أن ميل الشاعر إلى هذا الوزن جاء من كونه أكثر البحور الشعرية غنائية ولينا وانسيابية وتنغيماً واضحاً، إذ هو يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة تتمثل بفعيلته (مفاعِلن) <sup>(1)</sup> مما سيجعل وزنه ذا ((جرس واضح)) <sup>(2)</sup>، إلا إن هذا الوزن ((لا يستقر على صورته الصافية وإنما تعزّي فَعِيلته تغييرات)) <sup>(3)</sup> تقتضيها متطلبات النص، وكما سنرى ذلك في النماذج التي سنطبق عليها الدراسة، ومن بين هذه النماذج النص التالي الذي يُمثّل أحد أمثلة الكامل:

شاء الإله وكنت آخر سائح في شرقنا ذرع الفسفاء وجابا

(1) ينتظر: العروض والقافية: دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي: 38

(2) شرح تحفة الخليل، عبد الحميد الراعي: 177.

(3) قضايا الشعر المعاصر: 70.

فقرات من سفر الوجود صحافاً نُذكي العقول وما قرأت كتاباً<sup>(1)</sup>

تتألف تفعيلات هذا النص من إثني عشرة تفعيلة جاءت متوزعة على بيتي الرباعية، منها ست تفعيلات صحيحة على صورتها (مُتَافِلُنْ ب ب - ب - ب - ب) جاء نصف العدد في البيت الأول ضممتها للمقاطع: (هـ وكنْتَ أ) و (خَرَّ سائِح) و (ذَرَعَ الفضا)، ونصفها الثاني في البيت الثاني مُثلَّها للمقاطع: (فقرات من) و (د صحافاً) و (ل وما قراً)، بينما جاءت أربع تفعيلات منها مُضمرة (أي تسكين الحرف الثاني منها) لتُصبح على هيئة تفعيلة (مستغملن - - ب - ب) مُثلَّها للمقاطع: (شاء الإل) و (في شرقنا) و (سفر الوجو) و (لذكي العقر)، وجاءت تفتيلتان منها مقطوعتين على وزن (مُتَافِلْ ب ب - ب - ب) ويحتلان الموضع الذي تكمن فيه القافية وهو (الفَرَب) مُثلَّها للمقاطع: (م وجابا) و (ت كتابا).

وفي النموذج التالي يحقّق الشاعر موازنة متعادلة بين عدد تفعيلات الكامل الصحيحة والمُضمرة على التحو الذي يكون فيه النص متراً على المستوى الإيقاعي:

إعمل بوحى الحقّ إنَّ سبيله      تفضي بسالكها إلى سنن الهدى  
ليس الحياة سوى سجلٌ للذي      كسبت يداك وسوف تلقاه غداً<sup>(2)</sup>

إذ تأتي تفعيلات هذا النص تامةً (كما هي الحال في النص السابق) عددها إثنا عشرة تفعيلة، ست منها صحيحة مُثلَّها للمقاطع: (ن سيله) و (لكها إلى) و (سنن الهدى) و (و سوى سجل) و (كسبت يدا) و (ك وسوف تل)، وجاءت التفعيلات الأخرى مُضمرة مُثلَّها للمقاطع: (إعمل بوح) و (ي الحقّ إن) و (تفضي بسا) و (ليس الحيا) و (ل للذي) و (قاء غدا)، الشاعر في هذا النص استطاع أن يُحقّق توازناً حقيقياً على مستوى التنظيم الإيقاعي من حيث توزيعه لهذه التفعيلات على مسافات مُتقاربة، على التحو الذي يجعلها تتداخل وتتفاعل مع بعضها البعض لتكوّن هذه الموسيقى المنضبطة.

(1) ديواني: 60.

(2) المصدر نفسه: 138.

ويبدو أن هذا التنوع الموسيقي لتفعيلات الكامل ساعد كثيراً على نمو إيقاع النص بما يتلاءم مع البعد الركيزي الذي يتضمنه النص، فضلاً عن إشغاله للمساحة الواسعة التي تحتلها تفعيلات الكامل الست في البيت الشعري، وهو ما يدعو الشاعر إلى أن ينوع في إيقاعية هذه التفعيلات ليكون النص بالثالي أكثر تأثيراً في مسمع المتلقي الذي يُمثل العامل المساعد على نجاح النص.

يأتي بعد الكامل وزن الوافر الذي يُمثل أكثر من ثلث حجم الديوان، ويبدو أن الشاعر قد أحسن بملاءمة هذا الوزن للتعبير العاطفي بشتى أشكاله<sup>(1)</sup> كونه يمتاز ((بتدقّه وتلاحق أجزائه، وسرعة نغماته))<sup>(2)</sup>، ومن بين التماذج الشعرية التي جاءت على هذا الوزن قوله:

يشدّ الصبر أزرّك حين يكبو جوادك والمهموم عليك تعدو  
فلنّ بالصبر ما ضاقت أمور تجهد فرجاً كضوء الصبح يلدو<sup>(3)</sup>

جاءت تفعيلات الوافر في هذا النص متنوعة، أربع منها جاءت كاملة أي على وزن (مفاعلتن ب - ب ب -) ومثّلها المقاطع: (رُأزركَ حيا) و (جوادك وال) و (مهموم علي) و (تجهد فرجاً)، وجاءت أربع منها معصوبة أي (مُفاعلتن ب - - -) ومثّلها المقاطع: (يشدّ الصب) و (فلنّ بالصبر) و (وما ضاقت) و (كضوء الصبّ)، والمقاطع الأخرى: (ن يكبو) و (كُ تعدو) و (أمور) و (رح يلدو) جاءت على تفعيلة (فعولن ب - -) التي تُمثل عروض اليتين وضربهما.

إن هذا التدقّق الإيقاعي المتنوّع والتنظيم الخساوي لتفعيلات الوافر ساعدت على منح النص ضربات إيقاعية وموسيقية عالية مما يزيد من حساسية النص وشاعريته.

(1) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 101.

(2) شرح تحفة الخليل: 153.

(3) ديواني: 133.

ويدو أن الشاعر أحمد حلمي مغرمٌ بالتوازن العددي لعدد التفعيلات التي تأتي في النص الواحد، ففي النموذج التالي تتساوى عدد التفعيلات بشكلٍ منضبط كما هي الحال في المثال السابق:

تجشمني حياتي كلَّ صعبٍ      كأيّ قد خلقتُ من الصعاب  
تواثبت المموم عليّ تعدو      وإن بكّرت سارت في ركابي<sup>(1)</sup>

إذ ينهض النص السابق على وزن الوافر، جاءت أربع تفعيلات منه على صورتها الصحيحة (مفاعلتُن ب - ب ب -) ثمّلها المقاطع: (تجشمني) و (خلقتُ من الصعاب) و (تواثبت الـ) و (مموم عليّ)، وجاءت التفعيلات الأربع الثانية معصوية أي (مفاعلتُن ب - - -) ثمّلها المقاطع: (حياتي كلّ) و (كأيّ قد) و (وإن بكّرت) و (تُ سارت في)، وجاءت المقاطع الأخيرة: (لَ صعبٍ) و (صعابٍ) و (يّ تعدو) و (ركابي) على تفعيلة (فعولن ب - -) التي ثمّل عروض البيتين وضربهما.

والظاهر أن ميل الشاعر إلى التوازن العددي لتفعيلات الوافر جاءت عن قصدٍ منه لما تمثحه من موسيقى عالية ومنضبطة.

يأتي وزن البسيط بعد الوافر من حيث انتشاره في النّثوان إذ لا يُتملّ إلا أقل من عُشر نسبة الرباعيات في ديوان الشاعر على الرّغم مما يمنحه البحر البسيط من رشاقة وغنائية وانطلاق<sup>(2)</sup>، ويشتغل الشاعر على تآم البسيط في جميع نصوصه التي نظمها على هذا الوزن إذ لم نجد له أيّ نص من مجزوء هذا الوزن، ومن نماذجه هذه الرباعية:

لو أنصف الناس عاش الناس في رغبٍ

فالأرضُ واسعة والعمر محدودٌ

(1) ديواني: 83.

(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 223.

أو كان للناس نور يهتدون به

فما نشأ حاسد فيهم ومحمود<sup>(1)</sup>

يقوم هذا النص على ست عشرة تفعيلة، تتوزع في كل بيت ثماني تفعيلات، التفعيلة الأولى هي (مستعلن -- ب -) وجاءت صحيحة سبع مرات وتمثلها المقاطع: (لو أنصف الـ) و (شئ الناس في) و (فالأرض وا) و (والعمر عا) و (أو كان للنـ) و (ر يهتدو) و (فيهم وعـ)، بينما جاءت خبوة مرة واحدة على الوزن (مُضْعَلن ب - ب -)، وجاءت التفعيلة الثانية والمؤسدة لوزن البسيط (فاعلن - ب -) ثماني مرات ثلاث منها جاءت ببيتها الصحيحة تمثلها المقاطع: (ناس عا) و (ناسر نو) و (حاسد)، وثلاث أخرى خبوة على وزن (فاعلن ب ب -) تمثلها المقاطع: (وخدر) و (سبعة) و (ن به) وجاءت مركان مقطوعة (فاعل -) تمثلها المقطعان (دود) و (سود).

ويشتغل الشاعر في النموذج التالي على تمام البسيط كإطار يضم نعه في سبيل التعبير عن حالة الحزن التي يمر بها، ذلك لأن البسيط من الأوزان المركبة التي لا يستمر تدقق التفعيلات فيه على وثيرة واحدة، فيحاول الشاعر من خلاله أن يوقف زحف الهم الذي يحيط به من كل جانب:

إن أبلج الصبح نار الهم يوقظني      أو أغدف الليل صار الهم مزدوجا  
أضحى الزمان على فضلي يناوئني      كأنما الفضل في حلق الزمان شجا<sup>(2)</sup>

تكمن غنائية هذا البحر في التوزيع الإقامي المتنوع - إن صح التعبير - لتفعيلات البسيط: (مستعلن -- ب -) و (فاعلن - ب -) ذي الست عشرة تفعيلة، جاءت تفعيلة (مستعلن) سبع مرات صحيحة تمثلها المقاطع: (إن أبلج الـ) و (ر الهم يو) و (أو أغدف الـ) و (ر الهم مز) و (أضحى الزما) و (فضلي يتا) و (حلق الزما)، وجاء المقطع

(1) ديواني: 148.

(2) ديواني: 107.



القامن مخبوناً على وزن (مُخْبُونٌ ب - ب -)، وجاءت تفعيلة (فاعِلن - ب -) ثمانية مرّات ثلاث منها صحيحة ثمّلتها المقاطع: (صَبَحُ نَا) و (لَيْلُ صَا) و (فَضْلُ نِي)، وخمس منها مخبونة (فَعْلن ب ب -) ثمّلتها المقاطع: (قَطَنِي) و (دُوجَا) و (نُ عَلَى) و (وِزْنِي) و (نُ شَجَا).

ويأخذ النصّ اللاحق طاقته الإيقاعية من وزن الطويل، والشاعر في هذا العمل يحاول السّير على المسار نفسه الذي سار عليه الكثير من الشعراء العرب، فقد نظم على هذا الوزن أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه، ومن غسّاته أنّه تام لا يكون مجزؤاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً، ونعني بذلك حذف العروض والضرب، أو حذف نصف تفاعيل البيت أو ثلثها على التوالي وهذا سبب تسميته بالطويل<sup>(1)</sup>، وعلى هذا الأساس فإنّ هذا الوزن سيحاول أن يترك بعض المطبّات التي توقف من زحف الإيقاع المتجه في فضاء من اللا نهائية بسبب ((طول مكانه ونغماته الموسيقية))<sup>(2)</sup>، لكنّه سرعان ما يضطر إلى الانطلاق في فضاء الإيقاع المتسارع بفعل قافية الخاء وهو الحرف المتصف بالرّخاوة والمقترن بالثّقل الإطلاقي:

أخوك الذي ما بين جنبيك كامن وهل دون عزم في الحياة ترى أخا  
فلولا الأماني في الصدور تهزّها لباض بها طير الخمول وفرّخا<sup>(3)</sup>

إذ ينهض هذا النصّ على تفعيلتي الطويل الصحيحتين (فَعْلن ب - - / مفاعِلن ب - -) والمقبوضتين (فَعْلن ب - ب / مفاعِلن ب - ب -) ويوزنه المجهود (فَعْلن مفاعِلن فَعْلن مفاعِلن)، فقد جاءت تفعيلة (فَعْلن) الصحيحة أربع مرّات: (أخوك ال) و (ن جنبي) و (وهل دو) و (فلولا ال)، وأنت مقبوضة أربع مرّات أيضاً: (حياة) و (صدور) و (لباض) و (خول)، أما عن تفعيلتها الثانية (مفاعِلن) فقد أنت هي

(1) ينظر: فن الضبط الشعري والثقافية: 43.

(2) قضايا الشعر في العهد العربي: إبراهيم عبد الرحمن عماد، 38.

(3) ديواني: 127.

الأخرى متوزعة بالتساوي أربع مرّات صحيحة: (للي ما يب) و (ن عزم في الـ) و (اماني في الصـ) و (بها طير الـ)، وأتت أربع مرّات مقبوضة: (ك كامن) و (تري أخا) و (تهزّها) و (وفرخا)، والظاهر أنّ هذا التوزيع العادل والدقيق لهاتين التفعيلتين في النصّ ينمُّ عن ذائقة إيقاعية متميّزة.

ولعلّ الشاعر في النموذج التالي سيكون أكثر وضوحاً في قدرته على التلوين الإيقاعي للنصّ الشعري:

رويدك لا تخشّ النوائب ما قست      فإن غمار العسر يعقبها اليسرُ  
إذا كان عزم المرء كالسيف مرهفاً      يلوح له في كلّ داجية فجر<sup>(1)</sup>

إذ يكشف النصّ عن قدرة الشاعر على تحقيق الكثير من الزخافات والعلل التي ساعدت على تحفيز النصّ وتسريع إيقاعيته فجعلته أكثر حيوية ونشاطاً، فقد اشتغل الشاعر على زيادة الزخافات في تفعيله (فعولن ب - ـ)، إذ جاءت ست مرّات بتفعيلتها المقبوضة (فعول ب - ـ ب): (رويدك) و (نوائب) و (إنّ) و (ربّع) و (يلوح) و (ل داجية) بينما جاءت صحيحة مرّتين فقط: (إذا كا) و (و كالسيف)، وأتت تفعيله (مفاعيلن ب - ـ ـ) الصحيحة أربع مرّات: (ك لا تخشّ الـ) و (غمار العسر) و (ن عزم المرء) و (له في كل)، وأربع مرّات بالنسبة لتفعيلتها المقبوضة (مفاعيلن ب - ـ ب): (ب ما قست) و (بها اليسر) و (و مرهفاً) و (و فجر)، إنّ هذا التوزيع والإكثار من الزخافات والعلل التي لا تتقاطع مع القوانين المتعامل بها في الوزن الشعري، يُعدُّ نوعاً من محاولة العمل على تكثيف الإيقاع على النحو الذي يزيد من فعاليته في النصّ، وبالتالي سيكون جازماً للتمازج والتفاعل والتحاوّر مع المتلقي وتقديم نبرات إيقاعية مناسبة للوقه بما يجعل النصّ ينطلق إليه من موقع أعلى.

ويقوم النصّ اللاحق على وزن الرمل الذي يُعدُّ من بحور الطرب الغنائية التي تشير التشوة في سامعها لانسايها على اللسان، فهو من أكثر البحور خفة ومرونة وهذا بما

(1) المصدر نفسه: 200.

جعله متحركاً من دون رتابة مملّة<sup>(1)</sup>، ويسعى الشاعر من خلال هذا الوزن إلى إخراج الرّوى الكامنة في النص إلى فضاء اللّطفي على شكل دفعات متّزنة من حيث الشكل الذهني المتخيل لها:

كيف يصفو الدهرُ يوماً لامرئٍ      وجيوب الدهرِ ملأى بالكدرِ  
عبرَ كلّ الذي تشهده      إنعط إن رمت تنجو بالعبرِ<sup>(2)</sup>

ينهض هذا النص على وزن الرّمل القائم على ثلاث تفعيلات متشابهة في كلّ شطر (فاعلاتن - ب -) إلا أنّ الثالثة غالباً ما تأتي محذوفة (فاعلتن - ب -) وربما يدخلها الحذف (ب ب -)، وفي هذا النص جاءت تفعيلة فاعلاتن بصورتها الصحيحة ست مرّات: (كيف يصفو الد) و (دعراً يوماً) و (دعراً ملأى) و (ل الذي تشد) و (إنعط إن) و (رمت تنجو)، بينما جاءت تفعيلتها المخبونة (فاعلاتن ب ب -) مرّتين: (وجيوب الد) و (عبر كل)، وأنت تفعيلتها الثالثة المحذوفة التي لم تتعرّض للخين ثلاث مرّات: (لامرئ) و (بالكدر) و (بالعبر)، وجاءت الرابعة محذوفة تعرّضت للخين: (هذه)، إنّ هذا التّوزيع مع الحفاظ على الشكل الكلّي للوزن أدى بالشاعر إلى التسريع في تقديم النصّ الذي يتصف بالحركة المتسارعة لكثرة وجود السّبب الخفيف فيه، مما يمنحه طاقة ليقاعية أكبر قدرة على الامتزاج مع رّويات النصّ وتقدمها إلى الذات اللّطفية، إلا أنّ تقييد قافية النصّ ستحدّ من اندفاعيّة النصّ ومحوره حول نفسه إلى أن يكتفي اللّطفي منه.

(1) ينظر: العروض والقافية: 81.

(2) ديواني: 203.

## التدوير:

التدوير في الشعر العمودي هو ظاهرة ترابط شطري البيت إيقاعياً وذلك بتقسيم كلمة على قسمين، قسم يتعلق بالصلر وآخر بالعجز<sup>(1)</sup>، وقد ذكره ابن رشيق القيرواني باسم (الداخل من الأبيات) وعرفه بـ ((ما كان قسيمة متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتما كلمة واحدة، وهو للملح أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعراف دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعراف القصار: كالحزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك))<sup>(2)</sup>، إلا أن ذلك ليس بالمصحح تماماً فقد وجدنا الشاعر أحمد حلمي يقصره على مجزوء الكامل، ولما كان هذا الوزن من الأوزان الطويلة فهو بحاجة إلى التواصل والاندفاع الدلالي والإيقاعي على النحو الذي تستغرق فيه المعاني نفسها ضمن المساحة الشعرية المتوافرة وهذا ما تمنحه ظاهرة التدوير، وبالتالي فإنه سـ ((يسبق على البيت غنائية وليونة لأنه يمدد ويغلي نغماته))<sup>(3)</sup>، وعلى هذا فإن التدوير في الشعر العمودي لا يؤثر على الوزن ولا يستجدي منه شيئاً بل يؤثر على بنية الكلمة التي تستلطر على جزئين متوزعان على جانبي الشطرين من جهة الداخل، ومن نماذج التدوير عند الشاعر قوله:

لا تأسفن على الحياة \_\_\_\_\_ ة فليس فيها ما يسر  
الحـرَّ عهد بالقيـو \_\_\_\_\_ د مكبل والعهد حرّ<sup>(4)</sup>

يكمّن التدوير في هذا القص في كلمتي (الحياة) التي تدوّرت بين شطري البيت الأول، وكلمة (بالقيود) التي جاءت لترتبط بين شطري البيت الثاني، وهنا ساعد التدوير

(1) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجاً، خميس الورثاني: 2 / 282، معجم مصطلحات العروض والنقد: 56، وهج المقاد: 166.

(2) المعلقة في عسان الشعر وآتاه وتقدم: 1 / 177.

(3) قضايا الشعر المعاصر: 96.

(4) ديواني: 194.

على النمو الإيقاعي على محور جعل التص أكثر حركية وحيوية مما لو لم يكن التدوير موجوداً فيه، ومن الأمور الملاحظة على التدوير عند أحمد حلمي أنه غالباً ما يترك حرف مدّ في الشطر الأول، وهو مما يسمح للقارئ مجالاً أرحب على التحليق في فضاء الشطر الأول (صدر البيت) قبل أن يحطّ رحاله في الشطر الثاني.

في النموذج اللاحق يُحقّق التدوير مساحة إيقاعية عالية على النحو الذي يُوَكِّد فيه على التوازن المُحقّق، لا على المستوى الإيقاعي والشكلي فحسب - كما نرى ونُحسّ - بل على جميع المستويات أهمها المستوى الدلالي:

لا تحرّصن على الحياة \_\_\_\_\_ : فكلّ حيّ هالك  
لا النور يلفك النجا \_\_\_\_\_ : ولا الظلام الحالك<sup>(1)</sup>

تتحقّق آليّة التدوير هنا عبر كلمتي (الحياة) التي تُمثّل جسراً يصل بالمتلقّي بين شطري البيت الأول (صدره وعجزه) وكلمة (النجا) التي تبذل جهداً في تقريب المسافة بين شطري البيت الثاني، التدوير في البيت الأول يُحقّق إنجازاً من حيث الفضاء الذي يتركه للمتلقّي الذي يُمثّله حرف المد (الألف)، على النحو الذي يطلب الشاعر منه تأمل المعنى الكامن في الشطر الأول، ثمّ يتغلّ للبيت الثاني فيستقبله الحرف (ة) العائد أصلاً لكلمة (الحياة) ليستمرّ ذهن المتلقّي بقلبي أفكار الشطر الثاني مُحقّقاً الأمر ذاته الذي في تأملاته، وهو المضمون الحقيقي الذي دعا الشاعر لكتابة غالية نصوبه المعنونة بـ (التأملات)، وفي البيت الثاني - كما نرى - فإنّ الشاعر يستغلّ الفرصة التي تمنحها استمرارية المتلقّي في البحث عن حكمة النص - إن صحّ التعبير - فيستقبل المتلقّي النص، ثمّ ما يلبث أن يُحقّق به التدوير في فضاء حرف المد (الألف) فتلقّاه (ة) العائدة لكلمة (النجا) ليستمرّ حتى نهاية النص، كما أنّ هناك ملمح بلاغي جمالي في هذين البيتين يحسب لصالح الإيقاع وهو التوازي (الجناس) بين لفظي (هالك وحالك).

في النص التالي يكفي الشاعر بتدوير بيت واحد من النص لمعرفته بجبايا النص ورؤاه:

لا تَبْأَن بالدمـــــ جأ \_\_\_\_\_ د الدَّهر يوماً أو منع  
إن الحياة كـــــ ترى خلع تكشف عن خدع<sup>(1)</sup>  
إذ يتضمَّن البيت الأول مجموعة من التصانيع والأفكار والرؤى، لذا شاء الشاعر أن يربط بين شطري البيت من خلال ظاهرة التدوير التي جاءت في كلمة (جاد) وهي تنفصل على جزأين، يبقى الجزء الأكبر منها (جا) في البيت الأول مقامه الأصلي بينما ينتقل المتبقي من الكلمة وهو الحرف (د) إلى الشطر الثاني ليكون أول من يستقبل المتلقي، ويتضمَّن البيت الثاني حقائق مُقرَّرة - كما يظنُّها الشاعر - لذا فهي ليست بحاجة إلى ربط شطري البيت مكثفاً بتدوير الأول، أملاً في تحقيق تواصل ذهني من لدن المتلقي لما احتواه البيت الأول.

### خروقات عروضية:

الشاعر أحمد حلمي - كما رأينا ونرى - شاعر مُتمكَّن على المستوى العروضي ولا يُمكن أن يكون جاهلاً في هكذا أمر، لكنه ولسببٍ أو لآخر وقع في عددٍ من الخروقات العروضية في العديد من النصوص، إلا أن ذلك لا ينتقص من أهمية هذه النصوص لما احتوته من موسيقى عالية تسدُّ القصر الذي أحدثته هذه الخروقات، ومن بينها قوله من وزن الوافر:

نظر فلهم | أر غير ماضٍ يحذ السير يقتحم الفناء  
فويل لأمري | يرجو هناء من الدنيا وقد فاضت شقاء<sup>(2)</sup>  
يقوم هذا النص على وزن الوافر القائم على تفعيلتي (مفاعلتُن) التي تتكرَّر مرتين في كلِّ شطر وتفعيلة (فعولُن) التي تتكرَّر مرة واحدة بعد التفعيلة المتأخرة في كل شطر،

(1) ديواني: 252.

(2) المصدر نفسه: 47.

وفي هذا النص تتوافر جميع الشروط الواجب توافرها في وزن الوافر إلا أن الشطر الأول من البيت الأول يتخلف في التفعيلة الأولى إذ تأتي على وزن فعولن، فتقطع الشطر سيكون كالآتي:

(ب - - / ب - ب - / ب - -)

بينما الأصل في وزن الوافر أن يأتي بالصيغة الآتية:

(ب - ب - ب - / ب - ب - ب - / ب - -)

استطاع الشاعر في هذا النص أن يتعد من خلال هذا الحرق عن الانجرار وراء الحشو الزائد الذي لا علاقة له بالنص لا من قريب ولا من بعيد إلا من حيث ملئه للفراغ الحاصل في الوزن.

وفي النص اللاحق المتمي لوزن الطويل يتصمد الشاعر في أن يترك خرقاً عروضياً تكمن في كلمة (بالساعات) في الشطر الثاني من البيت الثاني، من دون أن يكون لها أي أثر سلمي على مسار النص على المستوى الإيقاعي أو الدلالي:

نزود من التقوى فإنك راحل يومك فاعلم لا عالة آت  
ولست حياة المرء إلا سويمة وهل يجدهن المرء بالساعات؟<sup>(1)</sup>

إذ ترك هذا الحرق العروضي التي تصنعها الشاعر مدى أرحب في تلقى النص من دون أن يكون هناك مصدات لغوية خارجية لا تنتمي إلى عالم النص، فالوزن المفترض الذي يجب يقوم عليه النص هو (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) وكما هو ممثّل بالرسم العروضي الآتي:

(ب - - / ب - - - / ب - - / ب - ب - -)

إلا أن النص تردّد في منح التفعيلة الأخيرة (مفاعيلن) كامل حرّيتها لتأتي بصيغة (فاعل - -): (عانت) مع إعطاء جميع التفعيلات الباقية كامل المساحة الإيقاعية اللازمة لها، إن ترك النص يسير في الاتجاه الذي سار فيه فعلاً على أرض الواقع منح النص الكثير

(1) ديواني: 90 ولزيد من الاطلاع ينظر: 227، 269 من ديواني.

من الانتدفاع في تربة النص على جميع المستويات أهمها المستوى الدلالي، مع التعويض عن الخلل الناتج عن حذف (مقابـ) من النص عن طريق الإيهام بعدم وجود هذا الخلل، وتوجيه ذهن المُتلقي إلى البنى الكلامية القائمة على أسلوب الاستفهام (وهل يتدعن المرء بالساعات؟) وبالتالي تخلصه من تأنيب ضمير الشعر التقليدي.

## القافية

هي المظهر الثاني من مظاهر الإيقاع الخارجي، وتُعد من حدود الشعر العربي القديم المهمة بل إنهم يوطئونها بتعريف الشعر وذلك في قولهم ((وأما حد الشعر فهو كلام موزون مقفى يدل على معنى))<sup>(1)</sup>، ويمكن إجمالها ((في تشابه الصوت واختلاف المعنى))<sup>(2)</sup> بين المفردات التي تكون مجموعها القافية، وتأتي أهميتها الخاصة في وزن البيت الشعري فهي تحتم البيت وتوقعه عن الانسياق في موسيقية لا نهاية لها.

على وفق هذا فهي تشير إلى ((صعوبة المهمة التي ينوء بها الشاعر التقليدي، فهو إذ يصل إلى القافية يكون قد وصل النهاية الفعلية للبيت، وتوجب عليه إنهاء المعنى دون تعليق بغيره، وإنهاء التشكل أيضاً))<sup>(3)</sup> ولهذا عدوها ((شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر))<sup>(4)</sup>، ذلك لأنها تضع البيت الشعري والقصيدة بأكملها في فضاء إيقاعي خاص تُضيق ((بموسيقاها قوةً ومفعولاً لا تتوفر عن طريق الوزن لوحده))<sup>(5)</sup>، إلا أن الدور الأساس الذي تقوم به هو إيقاف حركة النص المتدافع التي يُحدثها الوزن، ثم ما يلبث النص أن يستمر في الانسياق ثم التوقف حتى نهاية النص، فالقافية هي التي

(1) سر الفصاحة، الأمير أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن ستان الخفاجي الحلبي (423-466 هـ)، دار

الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1982: 286.

(2) النظرية البنائية في النقد الأعمى: 391.

(3) الإيقاع في الشعر الحديث في المرقاة: 122.

(4) العملة في عمارن الشعر وأدائه ونقله: 1 / 151.

(5) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د عبد الفتاح صالح نافع: 74.



ستكون المحلّد الأساس لـ ((حركة الوزن في النظام التفعيلي وتقرر نهاياته وعدد تفاعيله واسطره))<sup>(1)</sup>.

عرفها الخليل فقال: ((القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن))<sup>(2)</sup>، فهي على هذا الأساس ((تكرار صوت واحد، في آخر كل بيت، تكراراً منتظماً يشعر القارئ بأن القافية هي الجزء الذي يحلّل الصداة في البيت ويكسب القصيدة جوّها الخاص من إشراق وقصوم، من رقة أو عنف))<sup>(3)</sup>، بينما عدّها الأخفش ((آخر كلمة في البيت))<sup>(4)</sup>، وفي كلّ الأحوال فهي تُشير إلى ((تمثال صوتي بين مجاميع صوتية تقع في خواتيم الأسطر الشعرية))<sup>(5)</sup>، الذي يمكن أن يُطلق عليه مصطلح التجميع الصوتي، الذي ((له القدرة على إبقاء المتلقي في جو القصيدة بسبب خاصية التخيّم التي تولّد بسبب التكرار والتي يصاحبها التوقع على مستوى تكرار الأصوات الأخيرة))<sup>(6)</sup>، ذلك ((لأن القصيدة العربية العمودية تُبنى على نظام صوتي واحد وهو النظام الذي تمثّله وحدة القافية))<sup>(7)</sup>.

للقافية وظائف عدّة أوّلها الوظيفة التنبئية التي تساعد المتلقي كثيراً في إدراك جنس النص من حيث أنّ النصّ المقدم له شعر، لذا يجب على البدع أن يضمّن خطابه علامة أو بعض علامة تساعد على تلقي النصّ وتفكيكه على أنّه شعراً وليس ثراً، وأهم هذه العلامات وأسرعها إدراكاً القافية<sup>(8)</sup>، أما الوظيفة الثانية فهي الوظيفة التنبئية التي تُشير

(1) السكون المتحرك: 414.

(2) العملة في محاسن الشعر وآدابه وقدمه: 1 / 151.

(3) تمهيد في النقد الحديث: 181.

(4) معجم مصطلحات العروض والقافية: 193.

(5) الإيقاع في الشعر الحديث في المراق: 142، وينظر: موسيقى الشعر: 292.

(6) الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي: 89.

(7) للمصدر نفسه: 85.

(8) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجاً، خيس الورتاني: 1 / 272.

((إلى نهاية المقطع والدخول في مقطع مغاير))<sup>(1)</sup>، وباستطاعة القافية كذلك أن ((توجد رابطة صناعية بين العبارات التي تتخللها، فيلونها تششت هذه العبارات وتتباعدا))<sup>(2)</sup> فضلاً عما تضيفه من موسيقى إطارية توزعها على أجزاء القصيدة.

السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: أن لا بد أن يكون لتردد القافية أهمية معينة كما لغيرها من الظواهر كل حسب وظيفته وعمله في بناء النص الشعري، فما هي أهميتها؟ وهذه الأهمية تكمن في أن القافية ((تضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها))<sup>(3)</sup>، فهي جزء مهم من الموسيقى الشعرية، ولها أهميتها الخاصة في وزن البيت الشعري، كما أنها لا تأتي من غير فائدة إذ هي شريكة الوزن كما ذكرنا ذلك قبل قليل بل إنها تحصل منه نظاماً ((خاصاً لقانون إيقاعي منتظم، وهي في إحداها لهذه القيمة لا تتقدم في القصيدة بوصفها زينة مجردة))<sup>(4)</sup>، وما دنا هنا بصدد دراسة ظاهرة الرباعيات فعلينا أن نشير إلى أنها لا تكمل ثورة على القافية بقدر ما هي محاولة لزيادة فاعليتها واستقلالها على وفق تقنيات جديدة<sup>(5)</sup>، إن هذا التنوع في القوافي يمنح الشاعر حرية أوسع تساعد على التنقل بين المعاني المتعددة، وتلون مشاعره وعواطفه، وهو يشير إلى رغبة الشاعر في المزاجية والمواءمة بين نظامين على صعيد القافية<sup>(6)</sup>.

في دراستنا هذه ستتناول القافية بوصفها الحرف الأخير الذي ينتهي به بيتا الرباعية وهو ما يُمثل حرف الروي في الدراسات التقليدية الذي نعي به الحرف الذي يُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، ويُلتزم في آخر كل بيت من القصيدة ويشترط فيه أن لا يكون حرف مد ولا هام، أي هو آخر الشعر للقيّد وما قبل الوصل في الشعر المطلق، ويسمى

(1) الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي ثمودجا: 1 / 273.

(2) المصدر نفسه: 78.

(3) النظرية البنائية في النقد الأدبي: 391.

(4) القصيدة العربية الحديثة: 84.

(5) ينظر: الإيقاع في الشعر الحديث في العراق: 129.

(6) ينظر: البنيات الشكلية للقصيدة العربية ودورها الدلالي: 207.

الروي مطلقاً إذا كان متحركاً ومقيداً إذا كان ساكناً<sup>(1)</sup>، وسنشتغل في عملنا هذا على دراسة قوافي كل جزء في الديوان على حدا (القائلات والابجالات) لما يُقدّمه كل جزء من تجربة شديدة الخصوصية ومختلفة عن سابقتها:

لا شك في أن الابتداء بدراسة قوافي القائلات حسب تسلسلها المنطقي في الديوان سيوفر علينا الكثير من الوقت والجهد، لما يُمثله هذا الجزء من تنوع فكري وأيديولوجي خلافاً لما يحمله الجزء الثاني (الابجالات) من رؤيات دينية وحسب، فضلاً عن كونها الواردة أولاً في الديوان، والملاحظة التي يتوجب علينا ذكرها والتأكيد عليها هو أن شكل القوافي في شعر أحمد حلمي عبد الباقي واحد وهو القافية العمودية - إن صحّ التعبير - أي الشكل المعروف في القصائد العمودية، ولا وجود لأي نوع آخر في رباعيات الشاعر، بل في جميع نصوص الرباعيات التي عرفناها، وقد ذكرنا ذلك في حديثنا عن خصائص الرباعيات في التمهيد، كما أن هناك ملاحظة أخرى يتوجب علينا ذكرها هو أن غالبية قوافيه تأتي مكتملة لمعنى النص ولا تأتي زائدة إلا فيما ندر.

ولعلّ الإحصائية الآتية ستبين مدى اهتمام الشاعر واستثارة بقوافيه مميّنة:

ت	حرف الروي	مجموع الرباعيات	3. النسبة المئوية
1.	الراء	268	14.43
2.	الدال	267	14.37
3.	الباء	223	12
4.	الميم	150	8
5.	النون	143	7.7
6.	اللام	142	7.64

(1) ينظر: المدارس العروضية في الشعر العربي، عبد الرؤوف بابكر السيد: 275.

5	94	الهمزة	.7
4.4	82	الحاء	.8
3.28	61	التاء	.9
3.23	60	العين	.10
3	56	الفاء	.11
2.96	55	الماء	.12
2.85	53	السين	.13
2.8	52	القاف	.14
1.45	27	الضاد	.15
1.23	23	الياء	.16
0.97	18	الجيم	.17
0.8	15	الثاء	.18
0.8	15	الصاد	.19
0.75	14	الكاف	.20
0.54	10	الزاي	.21
0.48	9	الطاء	.22
0.43	8	الخاء	.23
0.37	7	الدال	.24
0.27	5	الواو	.25
المجموع: 1857 رباعية			

يُمثل الرء القافية الأولى من بين جميع القوافي التي وُظفها الشاعر في تأملاته لما في هذا الصّوت من طاقات تكرارية تردّدية فعّالة، قادرة على دفع التلقّي في فضاء من التخيل والتحليل في فضاء النص :

يطوي وينشر في الوجود صحافاً  
يميري الشّماء بإثره إما جرى  
زمنَ بأرياب النهى يتعثر<sup>(1)</sup>  
عذواً ولكن أين من يتبصر<sup>(2)</sup>

تتألف القافية في هذا النص من صوت الراء الكامن في اللفظتين (تعثرُ / يتبصرُ) الذي ساعد المتلقي على تأمل النص بما يحمله هذا الصوت من صفة التكرارية، وقد اقترن الراء هنا بصوت المد الذي يُمثله (الضمة)، البيت هنا مُحمل بالكثير من التدايعات التفسّية التي أثرت على نحو مباشر على الشاعر جرّاء العديد من الصّدّعات التي تعرّض لها، وبالتالي فإنّه - أي الشاعر - يحاول أن ينقل هذه التجربة إلى المتلقي، وفضلاً عن دعم صوت المد له فإن تكرار صوت الراء وتركّزه في مواضع مُعيّنة داخل النص خاصّة في الكلمات (يميري / يثره / جرى) جاء ليعزّز من دفاعات القافية ويزيد من قوّتها، وفي القافية الثانية (يتبصرُ) نجد أن الشاعر قد وُفق أكثر من الأولى (تعثرُ) إذ نقلت المتلقي إلى فضاء تأمل النص بأكمله فالأولى جاءت قافية صوتيّة وحسب بينما جاءت الثانية كقافية صوتيّة - دلاليّة أضافت للنص دلالة عميقة تدعو المتلقي للتأمل والذهشة.

ويأتي النص التالي ليبرز أهمية قافية الدال التي جاءت مفتحة على فضاء غير محدود بفعل حرف المد (الألف) الذي يمضي بالنص إلى آفاق لا عُدوة:

توجهك الأماني كل وجه  
إذا أسلمت للأمل القيّادا  
حصادك ما زرعْتَ فكن حكيماً  
وزكّ الزرع تسترّكي الحصادا<sup>(3)</sup>

إذ تمكّن القافية في هذا النص المكوّنة من الكلمتين (القيادا / الحصادا) أن تُطبّق مشروعهما الإيقاعي المُحمّل بطاقات صوت الدال الشّديد والمليء بالفعالية والتشّاط، مصحوباً بتبصر الإطلاق الذي يُمثله صوت الألف، فيعمل الدال والألف متكاتفين على وضع المتلقي في حالٍ موسيقية عالية المستوى تُعزّز من التشّاط الدلالي الكامن في النص،

(1) ديواني: 182.

(2) المصدر نفسه: 147.

فضلاً عن دلالية القافية المكنة على الرمز على النحو الذي تتناسب فيه القافية مع البعد المضموني للنص مما يساعد على منح المتلقي متعة ولذة.

ولو تفحصنا قافية النموذج اللاحق الذي يُمثِّل صوت الباء أحسننا بالشدة ذاتها التي أحسنها في النص السابق، لا لهذا الصوت من ثقل وتباطؤ على المستوى الصوتي وعمق وبراء على المستوى الدلالي في الشعر المتلقي:

قد تُعرض الدنيا بوجه مُشرق      فاحذر يفرك وجهها المُقلبُ  
واكتب سطوراً الخير في صفحاتها      إن المآثر شمسها لا تغربُ<sup>(1)</sup>

الباء من الأصوات الانفجارية الشديدة التي تُثير انتباه المتلقي وهو يُمثِّل القافية في هذا النص الذي يكمن في الوحدات اللغوية (المُقلبُ / لا تغربُ)، وثمة ما يدعونا إلى التساؤل هنا هو: كيف سيكون لقافية الباء كلُّ هذا الأثر في النص على المستويين الصوتي والمثَّل الشرعي للإيقاع، والدلالي الذي ينبو عن اللغة؟ إن الباء في هذه الرباعية يُمثِّل المخرج أو المنفذ الذي تمرُّ من خلاله جميع عناصر النص، ومن ثمَّ فإنَّ الباء بفعل صفة الشدة المُتشكِّلة فيه سيؤثر على جميع هذه المكونات موجَّهاً الانتباه إلى عمق الدلالة الكامنة فيه وفي اللفظة التي يُشكِّل الباء جزءاً منها.

ويسمى صوت الميم وهو الحرف المجهور متوسط الشدة<sup>(2)</sup> الذي يُمثِّل قافية النص اللاحق إلى الاقتراب من الدلالة للكثافة لبعض المفردات الكامنة النص، ومضاعفة الجهد في رفع مستوى الطاقة الموسيقية الكامنة فيها:

انظر إلى الأهم واقراً أسطراً      كُتبت بلا صُحفٍ ولا أقلام  
من عاش ينهب في الهواء خيامه      لا يلقى في الدنيا سوى الآلام<sup>(3)</sup>

(1) ديواني: 79.

(2) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس: 79.

(3) ديواني: 317.

إذا ما تابعنا قافية الميم التي جاءت بلا تكلف لأحسننا بالنور الإيقاعي والدلالي التي تقوم بها هذه القافية، إذ يقوم صوت الميم الممثل للقافية مع المفردة المندمج معها وما تمتلكه من إمكانات على منح النص طاقة إيقاعية عالية المستوى تساعد على التحليل فوق النص والسيطرة عليه، ويمكن القول إن مفردتي (أقلام، الألام) التي تكمن فيهما قافية الميم جاءتا متواصلتين دلاليًا مع عدد من المفردات في النص، مثل كلمة (اقرأ) التي تمثل الفعل المطلوب لما بعد المهمة التي يقوم بإحجازها وهي فعل الكتابة، ولفظة (أسطرأ) التي تمثل الجانب التنظيمي الجمالي لفعل الكتابة والعديد من المفردات التي تخص المفردة الأولى (كبت، صحف)، أما فيما يخص المفردة الثانية (الألام) فنجد أنها متعلقة بجملة (ينصب في الهواء خيامه) الدال على فعل الحية الذي لا نتيجة له سوى الألم والحلم الذي لا يخلف سوى الفشل.

ويمكن القول إن قافية التون تمثل القافية الأليفة للشعر العربي مع قرينتها السابقة (الميم) واللاحقة (اللام) لكثرة ترددها فيه، والتون في صفاتها الصوتية لا تختلف كثيراً عن سابقتها الميم من ناحية الشدة والجهر على أننا نجد في صوت النون العديد من الصفات وأهمها أنه ((إذا لفظ خففاً مرققاً أوحى بالأناقة والرفقة والاستكانة، وإذا لُفِظَ مشدداً بعض الشيء أوحى بالانشقاق والخروج من الأشياء، تعبيراً عن البطون والصميمية))<sup>(1)</sup>.

في النموذج اللاحق سنجد أن صوت التون المضموم سيحلّق بالنص عالياً ناقلاً المتلقي إلى فضاء شعري مُوسق، سيساعده في التشابك مع دلالات النص وأبعاده المضمونية على النحو الذي يستجيب فيها المتلقي شعرياً للنص مما سيعمّق العلاقة بينهما: يطوي الزمان جميع ما هو كائن فاعمل ليوم ليس فيه معين من يرج في نياه خير هداية فليذل الإحسان حيث يكون<sup>(2)</sup>

(1) خصائص الحروف العربية: 160.

(2) ديواني: 344.

إذ ينكشف النّصّ عن تردّد صوت التّون ومنذ الوهلة الأولى في العديد من المفردات كـ (الزّمان) و (كائن) و (يوم)، مما يساعد المتلقّي على توقّع القافية ومعرّفها التي تشتغل على توفير الحضور الإيقاعي والدلالي في النّصّ، تُسهم قافية النّون الكامنة في مفردتي (معين، يكون) التي تتوافر على قدر عالٍ من أصوات المدّ (الياء، الضمّة) نسي (معين)، و (الواو، الضمّة) في (يكون) على زيادة معدلات الطاقة الصوتيّة في النّصّ، فضلاً عن إمكانيّة إسهامها في عمليّة الإلقاء الشعري وما يوقّره ذلك من تردّدات صوتيّة تساعد النّصّ على حضوره دلاليّاً وفعليّاً، وهنا علينا أن نؤكد على دور هذه الطّاقات التي وقّرها صوت النّون المُملّ للقفائية في الكشف عن منبع جليد، يستخدم القافية كركيزة أساس تساعد المتلقّي على إدراك مضمونيّة النّصّ الذي يُملّ الهدف الأسمى والأصيل في جميع أنواع الفنون ومنها الشعر.

ويمكن القول إنّ صوت اللام وهو الحرف المجهور المتوسّط الثّنية<sup>(1)</sup> الذي يُملّ قافية النّصّ الثّالثي، سيعمل مع المفردة التي يندمج معها على توفير قاعدة أساسيّة للحضور المضموني الكامن في النّصّ، فضلاً عن منح النّصّ حضوراً إيقاعيّاً عاليّاً وبالتالي استقباله بمقاوة كبيرة من طرف المتلقّي:

تذوي التّفوس إذا ذوت آمالها      إنّ السّحابة تُضيء بالآمال  
فأعمل بمجدٍّ ما حييت مناضلاً      وأجعل فضالك مضروباً الأمثال<sup>(2)</sup>

إذ يواجها صوت اللام كقفائية تُخيّم على النّصّ وتُميّزه بصفات ((المرونة والتماسك والالتصاق))<sup>(3)</sup>، تكمن قافية اللام هنا في مفردتي (الآمال، الأمثال) بالمعنيين الدّالّين على الكثرة، إذ ستمكّن من الاشتغال على توفير مناخ شعري يعمل على تماسك النّصّ دلاليّاً، مما يتيح للمتلقّي الفرصة لقراءة النّصّ على نحوٍ أعمق والتفاعل مع

(1) ينظر: خصائص الحروف الرّعيّة: 79.

(2) ديوانيّ: 292.

(3) خصائص الحروف الرّعيّة: 79.



والتفاعل مع مضامينه والاستجابة لها، فمفردة (الآمال) التي تمثل الكيان الكلّي لقافية البيت الأول مجدها مرتبطة دلاليّاً بالعديد من المفردات المكوّنة للنص كمفردة (آمالها) المرتبطة أصلاً بالجملة (تلوي القوس)، كما أنّها ترتبط بمفردة (الحياة) التي لا معنى لها من دون وجود الأمل فيها، وترتبط مفردة (الأمثال) المقترنة بلفظة (مضرب) بدلالتهما على الخروج عن الحد المألوف للطّابع التي تمثل قافية البيت الثاني، بمفردتي (فاعمل بجدّ) الذي يؤدّي بالتالي إلى (مضرب الأمثال)، كما أنّنا نلمح إيقاعية عالية في هذه القافية متعاضدة مع بعض المفردات المتوافرة على هذا الصّوت (آمالها، الحياة، فاعمل، متاضلاً، واجعل، نضالك) التي ستعمل على تكوين أشبه ما يكون بالتجمّعات الصّوتية مما سيكون لها تأثير دلالي على النص.

ولعلّ قافية المحزمة التي جاء بها الشاعر في النّص التالي ستضيف من الناحية الدلالية والأسلوبية الشيء الكثير، إذ ستأتي لتوجد روابط دلالية بين بيتي النّص مما يضفي على القافية إبعاداً أخرى فضلاً عن الطّاقات الإيقاعية التي توفرها في النّص:

لا تحفلنْ بمسح التّاس إن حسنت      منك الطّباع فلنْ المسح إغراء  
ولا يغيضك ما في التّم من سَفْوَ      فالتّاس تدفعهم للتّم أهواء<sup>(1)</sup>

في هذا النّص نلاحظ قيام قافية المحزمة الكامنة في اللفظتين (إغراء، أهواء) على إيجاد نوع من الروابط الدلالية بين هاتين المفردتين، فالمفردة (إغراء) تدلّ في معناها اللغوي على الإغواء والتغطية، أمّا عن المفردة (أهواء) فتدلّ على رغبات النّفس وشهواتها، ولعلّ العلاقة ستكون أشدّ وضوحاً إذا ما عرفنا أنّ الإغراء بكلّ ما يحمله من دلالات سلبية لا يصدر إلا عن نفس ضعيفة لا تستطيع مقاومة رغباتها وشهواتها، الأمر الذي يثير الانتباه أكثر إلى أنّ هذا النّص يحتوي على العديد من الأساليب التي تجمع بين الأمور التشابهية والمتضادة، فمن الأساليب التي اتّقى فيها يتّنا النص استهلالهما بأسلوب النهمي، إذ استهلّ البيت الأول بجملة (لا تحفلنْ) التي تُشير في معناها اللغوي إلى معنى

اللامبالاة وعدم الاهتمام، ولعلّ دلالتها ستكون أشدّ وضوحاً إذا ما ارتبطت بلفظة (اغراء) التي أشرنا إلى معناها اللغوي قبل قليل، بينما استهلّ البيت الثاني بجملة (ولا يُغضبك) التي تدلّ على معاني الهدوء وعدم الغضب المرتبطة عكسياً بدلالة اللفظة (اهواء) والمثثلة لكيان القافية الكلّي (المهزة).

كما احتوى النص على العديد من التضادّات التي تحمل النص في مناخ تحييلي وتأملي (المدح - الذم) و (حسن - سفه) مما زاد من شبكة الدلالات في النص وحللا الخلفي في جوّ من الإثارة والدعشة، ويبدو أنّ عجز القافية بهذا الاندفاع ساعد على نموّ تجمّعات صوتيّة في مواضع معيّنة من النص كتراكم صوت (الحاء) في الألفاظ: (تحفلن، بلح، حسن، المدح) وتراكم صوت (الميم) في الكلمات (ماء، الدم، من، تدنهم، للدم) مما ساعد كثيراً على مضاعفة الطاقّة الإيقاعيّة للنص.

إنّ هذه العلاقات الدلاليّة مع ما يثيره النص من طاقات إيقاعيّة - كما رأينا - كان له أثر فاعل ومهم في توليد العلاقة بين الخلفي والنص، وبالتالي سيكون أثر النص الفعلي في الذات الخلفيّة أكبر وأشدّ تأثيراً.

أمّا عن قوافي القسم الثاني من النّثوان ونعني به (الاجتهالات) فلا نعتقد أنّها كانت بأهميّة القسم الأوّل (التأمّلات) نظراً لقلة عدد نصوص الاجتهالات مما سيكون له مردود واقعي على الإحصائية الشاملة لنصوص النّثوان، فقد مثّل حضور نصوص الاجتهالات بنسبة 8.61٪ من مجموع نصوص النّثوان، وعلى ذلك سيكون حضور قوافي الاجتهالات بالنسبة نفسها، غير أنّ ذلك لا يقلّل من أهمّيّتها نظراً لكونها تحمل تجربة ذات مذاق متفرد، والاحصائية التالية ستبيّن نسبة حضور كلّ قافية:

ت	حرف الروي	مجموع الرباعيات	4. النسبة المطلوبة
1.	الراء	28	16
2.	الهمزة	27	15.4
3.	الذال	18	10.28
4.	الميم	18	10.28
5.	الباء	15	8.57
6.	الماء	13	7.4
7.	اللام	11	6.28
8.	التاء	10	5.7
9.	الحاء	5	2.85
10.	النون	5	2.85
11.	الجيم	4	2.28
12.	الذال	4	2.28
13.	العين	4	2.28
14.	القاف	4	2.28
15.	الياء	4	2.28
16.	الكاف	3	1.7
17.	السين	2	1
المجموع: 175 رباعية			

في دراسة هذه القوافي مستأول الأهم منها حسب نسبة حضورها في ديوان الشاعر، على أن لا تزيد عن حدّها المنطقي كي لا تشبّع الموضوعات فثقلنا عن الهدف الأساس من هذه الدراسة.

تمثّل نسبة حضور قافية الراء - حسب الإحصائية السابقة - الأعلى والأهم من بين القوافي الأخرى في هذه المجموعة، نظراً لما يمتلكه صوت الراء من إمكانات إيقاعية متميزة فضلاً عن الروابط الدلالية التي تربط هذه القافية بالنص، وكما سنرى ذلك من خلال الأمودج الشعري التالي الذي انتخبناه ليمثّل الحضور القوي لصوت الراء:

يُضَدُّ الذَّهْرُ مَا شَاهَدْتُ مِنْ صَوْرٍ      فَلَا تَفْرَكْ فِي إِشْرَاقِهَا الصُّورُ  
تَمْضِي جَمِيعاً إِلَى حَيْثُ الْفَنَاءِ خُداً      وَلَيْسَ تَحُلِدُ أَوْ يَبْقَى لَهَا اثْرٌ<sup>(1)</sup>

إذ تأتي قافية الراء المشبعة بالضمة لتوازن دلاليّاً مع جليي الاستهلال التي جاء بهما النص، لفظية (الصُّور) الممثلة للكيان الكلي لقافية البيت الأول لمجدها متوازنة مع فعل المشاهدة الكامن في لفظه (شاهدت)، بينما تأتي قافية البيت الثاني الكامنة في لفظه (اثْر) لترتبط دلاليّاً بالجملة المستهلة في البيت نفسه (تمضي جميعاً، إلى حيث الفناء)، وهذه القيمة الدلالية هي التي علّلت مجيء القافية التي تمثّل جزءاً من الفضاء الإيقاعي للنص، ولا يتوقّف دور القافية في النص عند هذا الحد إذ تقدّم العديد من القيم الإيقاعية بسبب صفة التكرارية المتصنعة بصوت الراء مما يشحن الفضاء الموسيقي للنص بطاقة إيقاعية عالية.

وتتمكّن قافية الهزّة في الأمودج اللاحق من التماسك والالتصاق داخل المسار المضموني العام للنص، على النحو الذي لا يمكن للشاعر أن يستغني عنها إلى ما سواه، مما سيمنعها دوراً أكبر في بناء النص وثانية المهمة الإيقاعية الملقاة على عاتقها فضلاً عن الدلالية:

إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْكَ الْأَرْضُ فَاصْبِرْ      وَلِلَّهِ بِاللهِ تُفْلِكَ السَّمَاءُ

فما في الناس قلبٌ مستريحٌ هي الدنيا وأفتها البلاء<sup>(1)</sup>

إذ تتمكّن قافية المزمة الكامنة في لفظي (السَّماءُ، البلاءُ) من التوغّل داخل النّص واحتلال مساحات دلالية واسعة، فقافية (السَّماءُ) الدّالة على العلو والارتفاع والمتّهمة بصوت المزمة المضمومة لها حضور وعلاقات دلالية في مناطق واسعة من النّص مثل لفظة (الأرض) التي يربطها عنصر التضاد وترتبط كذلك بلفظ الجلالة (الله) الذي يُمثّل الجهة المقدّسة العليا، وعلى هذا النحو ترتبط قافية (البلاءُ) بالفاظ وتراكيب عديدة في النّص مثل (فما في الناس قلبٌ مستريحٌ، الدنيا، أفتها)، وقد استطاعت هذه العلاقات فضلاً عن موقعيّة القافية بالنّسبة للنّص أن تُحقّق تماسكاً نصّياً، مما شجّع القافية على شحن النّص إيقاعياً ونقل جمهور المتلقّين في فضاء من الذّعة والتأثّر.

ويأتي الدال ذلك الصّوت الشديد المجهور المُثَلّ لقافية النّص التالي لِيُنمّي الفضاء الدلالي للنّص، وليزيد من التماسك النصّي فضلاً عن المستوى الإيقاعي العالي الذي يمنحه للنّص، متضافراً مع العديد من الأصوات التي تأتي في سياق نصّي مُعيّن مما سيساعد النّص على نقل المتلقّي في فضاء من الذّعة والرّوعة:

فكّر نفسي التّفكير إن وجهته شطر الفضيلة فهو نور زائدُ

أنظر فهذا الكون ينطق كلّهُ إن الذي برا البرّة واحد<sup>(2)</sup>

إذ تقوم قافية الدّال الكامنة في بيتي النّص والحاضرة في لفظي (زائدُ، واحدُ) بالتخلّل دلاليّاً مما سيُمكنها من السيطرة على فضاء النّص وبالتالي الحفاظ على مكائنها وأهميّتها، فلفظة (زائدُ) مستندة انتباهنا إلى لفظة (فكّر) التي استهل بها الشّاعر بيته، فهل المقصود به التّفكير بأيّ شيء كان أم التّفكير بشيءٍ محدّد؟ إن السّياق اللغوي للنّص سيُجري عمليّة كشف على عناصر التراكيب الواردة وسيقع الاختيار على توجيه التّفكير باتجاه الفضيلة التي تُمثّل الهدف الأسمى والأكبر الذي يبحث عنه الشّاعر، وتأتي لفظة

(1) المصدر نفسه: 386.

(2) ديواني: 398.

(واحد) التي تحوي على قافية البيت الثاني والدالة على معنى الإله ثحاكي القافية السابقة من حيث الربط الدلالي بين عناصر النص، إذ نجدها مرتبطة دلاليًا بالعديد من الألفاظ والتراكيب مثل (إذ الذي يرا البرية) فهذا التركيب فضلاً عن مجيء لفظة (زائد) يستدعي من الشاعر الجبلي بهذا التنوع من القافية، هذا من الناحية الدلالية.

أما على المستوى الإيقاعي فقد أحدث الترتيب التسقي لفردتي القافية نظاماً إيقاعياً خاصاً، إذ جاءت القافية الأولى بالعديد من التمجّجات الصوتية التي ساعدت على نقل النص في فضاء موسيقي عالٍ، فلو فككتنا المفردة (زائد) التي تُمثل القافية الأولى لوجدناها عبارة عن العديد من الأصوات المختلفة، فهي مؤلفة من صوت صامت (الزاي) يتبعه صوت مد (الألف) ثم يليه صوت صامت (المهمزة المكسورة) فصوت صامت (الدال) الذي يُمثل عنصر القافية، وأخيراً يأتي صوت المد (الضمة المشبعة)، ولا تخرج لفظة (واحد) عن هذا التسق، ونحن نعلم ما لهذا التنوع من فائدة في تلوين التبرات الصوتية لموضع معين من النص مما يسهم ذلك في زيادة الطاقة الموسيقية للنص.

غير أن القافية لا تبقى على وتيرة واحدة، فقد تطوّر لحدث العديد من الاكتشافات لمنايع الطاقة الإيقاعية في النص، فضلاً عن الدلالية فقد جاءت قافية الميم بذلك:

لا تشك يومك فالحياة كما ترى      ظلّ يزول وإن أضاءت ألجمها  
فأرح فؤادك واطمئن فإتما      فاز الذي وكل الأمور إلى السما<sup>(1)</sup>

إذ استطاعت هذه القافية من التأثير على عناصر النص بالطريقة التي لمكنها من الوصول إلى المنطقة التي تتحقّق فيها العديد من الإمكانيات الإيقاعية التي تنقل النص في فضاء من الذهشة، فمجيء اللفظة (ألجمها) بلا تكلف في النص ساعد كثيراً على إيجاد نغمة عالية من خلال التنوع في صفات الحروف المكوّنة لللفظة، وهذا الكلام ينطبق جميعه على لفظة (السما) التي تمتلك صفات صوتية خاصة تؤهلها للسيطرة على المساحة

(1) ديواني: 414.

الإيقاعية للبيت الشعري الموجودة فيه، كما أن العلاقات اللغوية الجديدة التي تربط القافية بالنص ساعدها كثيراً على احتفاظها بموقعيتها ومركزيتها، مما أسهم في إلحاح النص على التثبيت بها نظراً لما تتمتع به من أهمية كبرى على المستويين الدلالي والإيقاعي.

ويكشف صوت الباء في النص اللاحق عن العديد من الثقات التي تستمرها هذه القافية في سبيل الكشف عن العديد من العلاقات والروابط اللغوية التي تربطها بالنص مما يمتن العلاقة بينهما، وكذلك تعمل هذه القافية على البحث عن منابع الطاقة الإيقاعية في النص وهو الدور المهم الذي تسعى إليه للحفاظ على مكانتها فضلاً عن الأدوار والمهام الأخرى:

لزمّت الإئِمَّ مَعْنُ مَسْتَهْيَباً      نَكْ لَسْتُ تُعْرَضُ لِلْحَسَابِ  
تَهْلُ إِلَهَا الْأَيَّامُ مُضَيٌّ      وَتَقْدُو لِلسَّوَالِ وَاللَّجَوَابِ<sup>(1)</sup>

تعمل القافية هنا على استثمار المساحات الدلالية للنص وتكوين علاقات مُماثلة معه على النحو الذي تمكن فيه من السيطرة على الفضاءات العامة له، فمثلاً لفظة (حساب) التي تتوافر فيها القافية تتضمن رابطاً دلاليّاً يوثق علاقتها بالنص مما يمنحها حصانة قوية ضد الاختراق والتلاشي التي تُحدثه طبيعة النص، كلفظة (الإئِمَّ) التي تربطها بالقافية أكثر من علاقة لغوية ووجودها داخل النص عزّز من وجود قافية البيت الأول، فضلاً عن المستوى الصوتي الكامن في لفظ القافية الذي يزيد من إيقاعية القافية ويُثَبِّتُ أركانها، إذ تتألف لفظ القافية (حساب) من صوتين صامتين (الحاء والسين) ثم يليهما صوت مد (الألف) فصوت صامت (الباء المشبعة بالكسرة) حرف القافية، وهذا التنوع في الثبرات الصوتية استطاع أن يمنع النص طاقة إيقاعية أكبر مما جعلها أكثر قدرة على حل الخلقي في فضله ذي قيمة موسيقية عالية، وجميع هذا الكلام ينطبق على قافية البيت الثاني الحاصلة في لفظة (جواب) التي تتوافر على المستويات الصوتية نفسها التي

تؤكد على أهمية الدور الإيقاعي الذي تمنحه القافية للنص فضلاً عن الدور الدلالي الذي تحاول القافية من خلاله أن تعكس العديد من العلاقات اللغوية في النص كلفظة (سؤال) المرتبطة ضيقاً بلفظ القافية من حيث المعنى اللغوي العام.

يتوافر للقافية في بعض الأحيان العديد من الإمكانات اللغوية التي تزيد من أهميتها ومكانتها، كما أنها قد تأتي فتشترك في أكثر من حرف واحد وهو مما يزيد من الشحن الإيقاعي في النص -، هذا إن لم تكن هذه الحروف مضممة على القافية وحينها يصبح أقرب إلى التكلف منها إلى الإبداع -، كالأ نموذج التالي المنتهي بالهاء والمشارك مع البيت الثاني بحرفين عدا حرف القافية:

إلهي ليس لي والهـمُّ يـحـو      على صـلـي سـوى قـولي: إلهي  
فـرـج يا كـريم الكـرب عـي      لـقد بـلـغ الأـسى حـذ التـاهي<sup>(1)</sup>

إذ تتمكن القافية هنا من العثور على العديد من الأساليب اللغوية التي تستغلها في سبيل دعم مكانتها في النص وبالتالي النجاح في تعزيز التماسك اللغوي داخل البناء الشعري، وهو مما يسهم بالتالي في رفع معدلات الطاقة الإيقاعية في النص، فمجيء اللفظة (إلهي) بأسلوب التداء المقصود مكن القافية من المجيء على الصيغة نفسها ولكن بأسلوب استرجاعي يمنح القافية العذر الشرعي الكافي لورودها، كما أن قافية الهاء الكامنة في لفظة (التاهي) جاءت لتحدد للقياس الدقيق لمستوى الأسى الذي وصل إليه الشاعر، مما استدعاه بالتالي المجيء بهذه القافية التي جاءت في البيتين مكتملة للمعنى ومتمثلة من الأصالة ما يؤهلها لاحتلال هذا الموقع، أما من الناحية الصوتية والإيقاعية فقد جاءت القافية متواصلة في البيتين لتشارك في عدد من الحروف وهي (الألف والهاء والياء)، ولعلنا نحسّ بالقيمة الصوتية التي تمنحها هذه الحروف، فقد استطاعت أن تسد الفراغ الناتج عن نهاية النص بإيقاعية هادئة نابعة من امتزاج صوتي المد (الألف والياء) مع صوت الحرف الصامت (الهاء).

(1) دعواني: 418.



إن القيمة الموسيقية التي تمنحها القافية فضلاً عن القيمة الدلالية لها سببان يعززان من أهمية هذا الكيان الشعري، الذي لا يمكن لأ نموذج الرباعيات الشعري أن يستغني عنهما نظراً لما لها من أهمية كبرى وقد تناولنا ذلك في الصفحات السابقة.

### الإيقاع الداخلي

يُشكّل الإيقاع الداخلي أحد العناصر الاستراتيجية المهمة التي تزيد من لذة المغامرة الشعرية وحساسيتها التي يمنحها المبدع جزءاً كبيراً من خصوصيته، ذلك لأن الوزن ((مطلب إجباري قسري في حين أن المستوى الداخلي مطلب اختياري عفوي))<sup>(1)</sup>، ولذلك فإنه يُشكّل امتحاناً صعباً بالنسبة للمبدع، وتعمّق عنده الشعور بخطورة المهمة في استخدام الإيقاع الداخلي إذ أنه ((يحقق إثارة في الشعر ومفاجأة للقارئ، تزيد من إحساسه بالجمال))<sup>(2)</sup>، باعتبار أن ((طبيعة الشعر تعتمد على موسيقى الألفاظ))<sup>(3)</sup> التي تتبع من أعماق النص من خلال العلاقات التي تربط بين عناصره أو تكويناته الداخلية<sup>(4)</sup>.

إن هذا التعمّق يزيد من دور الموسيقى الشعرية ومدى تفاعلها مع العناصر الفنية الأخرى نحو إيجاد طرق فعّالة في إفشاء المعنى والإفصاح عن التجربة أو التجارب الشعورية التي يحاول الشاعر الكشف عنها، والإيقاع الداخلي هو خير معبر عن هذه التجارب ولذلك فلا بد أن تدرس التجربة الشعورية على أساس الإيقاع الداخلي للشعر لأنه التعبير التنفسي الداخلي من عواطف الشاعر وتجاربه<sup>(5)</sup>، وما تفضي عنه القيمة الإيقاعية أنها تؤدي ((إلى قيمة دلالية بسبب ارتباط كثافة الصوت وتجمعه بما يستجيب

(1) مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث: 321.

(2) لغة الشعر العراقي المعاصر: 31.

(3) عضوية الموسيقى في النص للشعري: 13.

(4) ينظر: بنية القصيدة في شعر حر الدين متاصرة، د. فيصل صالح القصبي: 207.

(5) ينظر: في الرويا الشعرية للماصرة: 107.

لمعطيات تتعلق بمستوى نمو التجربة وتطورها داخل النص الشعري<sup>(1)</sup>، حيث يجتمع الإيقاع الداخلي بين وقع الكلام والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر عن طريق النغم ومحاولة المزاوجة بين المعنى والشكل مزاوجة يلتحم فيها الملتقي بالباحث<sup>(2)</sup>، على النحو الذي يسهم في شحن إمكانات التفاعل بين القارئ والنص، وكل هذا ينبع من اللغة ((وخصوصية اللغة هذه تنبع من خصوصية الصوت الذي يتشكل داخل المركب اللغوي ومدى تأثيره في الملتقي))<sup>(3)</sup>، إذ إن ((تكرار النغمات والوقفات الإيقاعية يثير في النفس البهجة والارتياح، إذا كانت شجية، ويؤثبها ويحفزها، إذا كانت هذه النغمات قوية صارخة))<sup>(4)</sup>.

يتكون الإيقاع الداخلي من خلال التفاعل بين العديد من الأصوات وتجمعها في مواضع معينة من النص، وهذا ليس بالغريب على اللغة العربية فهي ((ذات إيقاع موسيقي رليح وشامل))<sup>(5)</sup>، إذ ((تتكرر الأصوات ذات التردد العالي لينصرف اللحن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى، وتصلح مثل هذه القصائد كثيراً للإلقاء إذ يستطيع الشاعر الاستفادة من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير في جمهور الملتقين))<sup>(6)</sup>، وفي محاولة الكشف عن الشراء الداخلي للموسيقى في شعر أحمد حلمي عبد الباقي وجدنا أن الشاعر يهتم بالعديد من القيم للموسيقية، ومن بين أهم هذه القيم:

(1) جماليات القصيدة العربية الحديثة: 139.

(2) ينظر: الشعر الموريتاني الحديث: 109.

(3) الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي: 137.

(4) لغة الشعر العراقي المعاصر: 181.

(5) تشريح النص: 107.

(6) القصيدة العربية الحديثة: 38.

## 1. التغليف الداخلي:

تشكل التغليف الداخلي عاملاً مهماً في بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة من خلال وضع نبرات موسيقية مركزة في مكان عتد من القصيدة، راسمة بذلك علامات تحاول إثارة للتلقي (قارناً كان أم مستمعاً) وتدفعه للشعور بتغميتها العالية، وتتفاوت التغليف الداخلي في ((أهميتها الإبداعية والفتية بضات إمكانات الشعراء وعمق تجاربهم))<sup>(1)</sup>.

وفي عاولة دراسة هذه الظاهرة في ديوان الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي مستنخب عدداً من النماذج منها قوله:

بينها يوتأ من قريضٍ ويتاح حيث كنا بالمعرا

ومن ينشع يوتأ من قريضٍ كمن ينشع يوتأ في الهواء<sup>(2)</sup>

إذ تتدافع المفردتان (قريض / قريض) فضلاً عن الوجدتين اللغويتين (يوتأ من) اللتين تكررتا في شطري البيتين، المشابهتان شكلاً ودلالة في النص السابق وتلجنان في مكان عدد من النص، وتؤكدان بذلك وظيفة إيقاعية مهمة لا تقل أهمية عن وظيفة القافية في البناء الموسيقي للشعر، مما ينشأ عن ذلك جسر يربط أعضاء النص مع بعضها البعض - كما أن لهذه التغليف دور مهم آخر، إذ أتاحت الفرصة للمتلقى في تأمل النص والكشف عن طاقاته الكامنة، فقد جاءت مفردة (قريض) الأولى من دون أن تؤدي دوراً إيقاعياً يذكر إلا أن عجيء مفردة (قريض) الثانية عزز من البناء الموسيقي للمفردتين معاً.

ومثل هذا النموذج في الثراء الإيقاعي للتغليف الداخلي يأتي النص التالي ليؤكد على إمكانات الكلمة في زيادة الطاقة الإيقاعية في النص الشعري:

ما هذه الدنيا وإن طال المدى إلا السحاب يمور في الأجواء

(1) المصدر نفسه: 142.

(2) ديواني: 38.

أكرم بنفس لا تميل إل الهوى وسجية تعلقو على الإغراء<sup>(1)</sup>

توزع التقفية الداخلية في هذا النص بين صلبي البيتين الأول والثاني من خلال مجيء المفردتين (المدى / الهوى)، اللتين تمنحان النص عنصراً إيقاعياً ودليلاً أكثر فعالية مما وجدناه في النص السابق بسبب الاختلاف بين دلالة هاتين المفردتين والثقائهما في انسيابية المفردتين ونهايتهما، مما عزز من موسيقية الشطرين فضلاً عن الاختلاف في دلالة هاتين المفردتين، على النحو الذي يشجع المتلقي على إيقاظ نشاطه الفكري وإرسال حواسه لتأمل إيحائية هذا النص.

## 2. التكرار الداخلي:

تناولنا في صفحات سابقة من البحث ظاهرة التكرار من الناحية الدلالية للغة وستناوله الآن من الناحية الإيقاعية، إذ ((لا يخلو التكرار من وظيفة جمالية إيقاعية ووظيفة تأثيرية إقناعية تشتمل هذه الثنائية التوازن بين موسيقية الشعر وفكرية المضمون))<sup>(2)</sup>، فقي بعض الحالات ((يكون التكرار تكراراً نغمياً، لا يكرر فيه الشاعر كلمة أو عبارة وإنما يكرر إيقاعاً نغمياً، وفي مثل هذا للوقع تكون وظيفة التكرار موسيقية أكثر منها دلالية))<sup>(3)</sup>، وهنا يجدر بنا القول إن التكرار لم يكن صنعة يقتصدها الشعراء في محاولة منهم لتزيين كلامهم، وإنما كان ضرباً من ضروب النغم يترجم به الشاعر ليقوّي به جرس الألفاظ وأثرها<sup>(4)</sup>، على أن ذلك لا يعني حصر أهمية التكرار على الجانب الإيقاعي فقط بل له دور كبير في إسباب النص دلالة جديدة تضاف إلى الدلالة السابقة، وإن كان دوره - أي التكرار - في استثمار الطاقة الإيقاعية الداخلية للنص دوراً أساسياً ومهماً وهو ما ستناوله في هذا الموضع من البحث، وفي سبيل ذلك اتعنهنا هلمين النصين:

(1) ديواني: 42.

(2) للمعجم الشعري الحديث بين المقاربة التقليدية والممارسة الفنية: 17.

(3) قراءات في شعرنا المعاصر: 58 - 59.

(4) ينظر: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال: 259.

هواك هواك فاحذر كلّ حذرٍ ولا تمدد لما يغريك طرفنا  
فكم نظيرٍ أطل المرء سعيّاً وكم نظيرٍ أطلّ عليه حتفاً<sup>(1)</sup>  
فقد منح تكرارُ المفردة (هواك) طاقة إيقاعية عالية للنصّ مما ((يسهم كثيراً في  
تثبيت إيقاعها الداخلي))<sup>(2)</sup>، إذ جاءت (هواك) الأولى في موضعها شاهداً دلاليّاً على  
وجودها، بينما جاءت (هواك) الثانية لتدفع النصّ في فضاء إيقاعي متميّز فضلاً عن  
حضورها المكثف الذي يساعدها كثيراً في توفير الدعم اللازم لتوكيد المفردة الأولى، مما  
يسهم في توجيه مستقبلات المتلقي إلى منطقة معيّنة من النصّ وتشرب معطياتها أملاً في  
الوصول به إلى النموذج عالٍ من درجات الحضور التأملي، ف ((قابلية النفس للإنارة،  
والاستجابة بالمشاركة الوجدانية في اللغة المتخومة الموقعة أسرع، وأبلغ من الاستجابة للغة  
غير موقعة))<sup>(3)</sup>.

ويأخذ التكرار في النصّ اللاحق دوراً أكبر في رسم أبعاد الإيقاع الداخلي  
للمفردات في لحظة تستجيب فيه العديد من الأساليب للتموضع في مكان معيّن من  
النصّ (البيت الثاني)، ممهّدة بذلك للتكرار لينقل اللغة من وظيفتها الدلالية إلى وظيفتها  
الإيقاعية ثم يعود بها إلى مناخها الدلالي، وهكذا يستمرّ النصّ في فعاليته داخل فضاء  
إيقاعي - دلالي مليء بالدعشة والحيوية:

تأمل في سطور الكون وانظر أموراً تنهب الأبواب نهياً  
فمفسرٌ يخال القرب أفقاً ومعتزٌ يخال الأفق ثقباً<sup>(4)</sup>

إذ نجد في هذا النصّ نوعاً من التجانس اللفظي بين المفردتين (معتز / مفسر) مع  
أن الفارق الدلالي بين هاتين اللفظتين شاسع، فالمفردة الأولى تدلّ على الغرور والثانية

(1) ديواني: 268.

(2) بنية القصيدة في شعر عز الدين متاصرة: 176.

(3) لغة الشعر العراقي للمناصر: 181.

(4) ديواني: 63.

تدلّ على الفقر والعوز، لكن مجيئها معاً وتمحورهما في موضع معيّن ثبت النصّ وساعد على توجيهه دلاليّاً وإيقاعياً، مما عزّز بالتالي من مكانة المقدرات ومنحها حضوراً متميّزاً، ثم جاء تكرار المقدرات (بخال / الثقب / الأفق) في صدر البيت الثاني متداخلة فيما بينها ومشكّلة بذلك تركيباً لغوياً معيّناً، مع التلاعب في ترتيب بعض المقدرات عند تكرارها في عجز البيت ليعزّز من إيقاعية النصّ الداخلية، على النحو الذي يساعد في توصيل ما يريد لإصالة إلى المتلقي مع ما في التركيبين (فمضّرّ بخال الثقب أفقاً / ومضّرّ بخال الأفق ثقباً) من إشارات دلالية تستفزّ المتلقي وتثير انتباهه.

### 3. التجمّعات أو التمرّكّزات الصوتية:

يُمثّل التجمّع الصوتي لبعض الحروف نظاماً آخرَ من أنظمة الإيقاع الداخلي للنصّ الشعري إذ يمنحه ((قيمة إيقاعية معينة تتناسب مع واقع الحال الشعرية التي تفرض نوعاً محدداً من التمرّكّز الصوتي من جهة، ومع طبيعة الصوت وحجم كثافته وتنوّعه وتوزّعه من جهة أخرى))<sup>(1)</sup>، إذ ((تؤدي الأصوات دوراً كبيراً وقسلاً في تكوين نسيج الموسيقى الداخلية في النصّ وتشغيله إيقاعياً))<sup>(2)</sup>.

إنّ هذا العمل ((متخفّض عن وعي شعري وإمكانية مهمة في رسم خطوط المشهد الشعري للنصّ إيقاعياً ودلاليّاً))<sup>(3)</sup>، وتعمل هذه الفعالية بتشكّلاتها على زيادة الطاقة الإيقاعية في النصّ والتنوّع في التلوين الصوتي للمقايها وقارناتها وسامعها على حدّ سواء، فـ ((إذا تكرّر الحرف في الكلام على أبعاد متقاربة، أكسب تكرار صوته ذلك الكلام إيقاعاً مبهجاً))<sup>(4)</sup> وإذا ما تحقّق ذلك فعندما سيكون لهذا النمط من التكرار ((دور كبير في إثراء موسيقى النصوص لأنه يتخلّد مواقع متغيرة تخضع لهندسة ما))<sup>(5)</sup>، وهنا يجدر

(1) شعرية القصيدة العربية الحديثة - نماذج في التطبيق - د. محمد صابر عبيد: 177.

(2) عضوية الأداة الشعرية: 154.

(3) شعرية القصيدة العربية الحديثة: 177.

(4) التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد: 45.

(5) وهج المقاد: 62.

يجدر بنا القول إن هذه الموسيقية التي تتبع داخل النص لا تنشأ من كيان المفردة ذاتها مستقلة عن غيرها، بل تنشأ من خلال علاقة المفردة بأخواتها الأخريات في سياق الكلام. وتأسيساً على هذا الكلام فإن العديد من رباعيات الشاعر أحمد حلمي تستأثر بتمركزات صوتية خصبة ومنبثقة عن موسيقية عالية كتكرار حرف (المهمزة) في هذا النموذج:

هَوْنٌ عليك فكلّ مشكلة لها حلّ إذا أعملت فكرك باحثاً  
تحمّل الأعباء لا تعباً بها واحذر ثرى في الناس يوماً عابثاً<sup>(1)</sup>

إذا يتكرّر حرف المهمزة (وهو صوت صامت انفجاري) خمس مرّات (إذا أعملت) و (الأعباء لا تعباً)، وهو تكرار عادي من حيث العدد الذي جاء به ولا يكاد أن يُذكر، غير أن مجيئها في مواضع معيّنة من النص كما هو واضح في النموذج السابق ساعد على رسم لإيقاع داخلي متفجّر في النص، مما يمنحه قيمة إيقاعية تتعاظم مع موسيقى النص الإطارية المتمثلة بالوزن والقافية<sup>(2)</sup>، فضلاً عن ذلك فقد جاء تكرار حرف العين (وهو صوت صامت مجهور) خمس مرّات (عليك / أعملت / الأعباء / تعباً / عابثاً) إذ زاد من الإيقاعية الداخلية للنص وعزّز كثيراً من موسيقية النص.

ويركّز النموذج التالي جهده في تكوين تجمع صوتي لحرف الباء فيه:

هي الدنيا وأنتها فناء يدبّ بكلّ ما تحوي ديباً  
إذا لاقيت في الدنيا حياءً فأيقن أن فقدت بها حياءً<sup>(3)</sup>

فقد جاء صوت الباء (وهو الصوت المجهور الانفجاري) مكرّراً عشر مرّات كما هو واضح في النص، ولا يختلف هذا النموذج عن سابقه، إذ منح التجمع الصوتي للباء

(1) ديواني: 102.

(2) ينظر: مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي، مجلة التربية والعلم / مجلة كلية التربية بجامعة الموصل - البحوث الإنسانية والتربوية - العدد الثامن، أيلول 1989 العراق: 24.

(3) ديواني: 63.

في مواضع معينة من النص (يدب بكل ما تحوي ديباً) و (حيياً فأيقن أن فقدت بها  
حيياً) إيقاعية عالية لا تخفى أهميتها على أحد، مما يساعد في تصعيد النغم واضعاً النص  
في فضاء إيقاعي متعاقب تطرب له الأذن وتتساق وراء موسيقاه المتبعة من كثافة النص.  
وفي الأنموذج اللاحق يتراكم حرف الجيم في مواضع ولا بد أن يكون لهذا الأمر  
أثر ما تصنعه الشاعر في سبيل تحقيق هدف معين ينسجم وطبيعة الرؤيات التي تظلل  
النص:

تضيء لك الليالي وهي سود      أماني تملأ القلب ابتهاجا  
فمر ما عشت بمنكأ رجاء      تجدد في كل داجية سراجاً<sup>(1)</sup>

إذ جاء الجيم مكرراً ولمرات عدة وهو (صوت مجهور شديد) ولا بد أن تكون لهذه  
الصفة الكامنة في صوت الجيم أثر ما لجيتها في هذا الموضع من النص، إذا ما عدنا إلى  
النص وتفحصنا مفرداته التي تحتوي حرف الجيم (ابتهاجا / رجاء / تجدد / داجية /  
سراجاً)، إذ إن الدلالة اللغوية لهذه المفردات تشير إلى نوع من البهجة والفرح والسرور  
وما إلى ذلك من المعاني التي تتضمن الاطمئنان النفسي، التي تضافر مع الرؤية المحورية  
للتص وما تحمله من الشعور بالطمأنينة وهي تضيء الليالي بالأماني التي تملأ القلب  
بالبهجة - كما يقول الشاعر -، كما أن مجيء ثلاثة منها في موضع معين من النص (تجدد  
في كل داجية سراجاً) تحقق نوعاً من التوافق الصوتي الذي يثير المتلقي ويدفعه إلى  
التفاعل والانسجام مع النص، فضلاً عن موسيقية الإطار المتمثلة بالوزن والقافية التي  
تمنح النص نمطاً إيقاعياً منتظماً.

يرتكز صوت الدال في هذا النص وتحديداً في البيت الأول منه محققاً حضوراً  
مدهشاً، سواء على مستوى المساحة الحقيقية للنص أم على المستوى الإيقاعي الذي  
يتفاعل فيه هذا الصوت مع الأصوات الأخرى مشكلاً إيقاعية متفردة:  
إذا مارت عهدك يا صديقي      فعهدي عهد صدق لا يرث

(1) ديواني: 107.



هي الدنيا وهل تجزي وفاء وكل طباها حلف ونكث<sup>(1)</sup>

فصوت الدال الانفجاري المتكرر في هذا النص يُعبّر عن حالة من الضغط النفسي الذي سببه تقادم الزمن وانقطاع العلاقة الحميمة التي كانت تربط الشاعر بأحد أصدقائه، فالأبعاد الموضوعية وما احتوته من آلام كانت هي السبب وراء التجمع الصوتي لحرف الدال، إذ يلجأ الشاعر إلى تركيز بعض الأصوات في النص بفعل ((دوافع شعورية لتعريف الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتأوله))<sup>(2)</sup>، فلو لاحظنا المفردات (عهذك / صديق / عهدي / عهد / صدق) التي تتضمن نوعاً من الوفاء لذكرى هذا الصديق المقترنة بـ (لا يوث) التي تؤكد هذا الوفاء، لوجدنا أن صوت الدال المتكرر جاء ليثبت هذه الذكرى في أحماق الذات الشاعرة ومن ثم لتلقي أثرها وهمومها على الذات الخلقية (بضمها صديقه الخلقية).

ويتضمن النص الاتي تراكماً صوتياً لحرف الراء وتحليداً في البيت الأول منه مؤكداً حضوره واستعداده على تحقيق التماسك الإيقاعي للنص ودعمه للموضوع الذي يتضمنه النص:

أخا صبراً - رماك الله - صبراً فإن الصبر بالأحرار أحمرى  
فضى الشبان في ما اليوم نلقى ومن ملك من الشبان أمراً<sup>(3)</sup>

إذ يسهم الراء في هذا النص بفضل حضوره الواسع في تحقيق نوع من الترابط الموسيقي والإيقاعي العالي من غير أن يسقط النص في مهاري الركابة المقيتة التي تُهدد التصوص الفنية بأجمعها، فالراء بما يملكه من صفة التكرار<sup>(4)</sup> التي تؤكد المعنى وترسخه في ذهن الخلق، حقق حضوراً في البيت الأول من النص سبع مررات وذلك في المفردات

(1) المصدر نفسه: 102.

(2) لغة الشعر العراقي للمعاصر: 144.

(3) ديواني: 186.

(4) ينظر: الأصوات العربية وتدريسها لغير الناطقين بها من الراشدين، سعد عبد الله الغريبي: 49.

(صبراً، رعاك، صبراً، الصبر، بالأحرار، أخرى) مع أنَّ النَّصَّ أصغر مساحة من أن يحتوي هذا الكم فضلاً عن احواء البيت الواحد منه، إنَّ من الأمور التي تستدعي منا الانتباه هنا هو أنَّ مجيء حرف الراء بهذا التركيز قد حقَّق نوعاً من الإثارة، التي أسهمت كثيراً في تفعيل الرُّؤيات التي يتضمنها النص وهو ما يبحث عنه الشاعر في سعيه لبناء التصوص الشعريَّة.

في النموذج اللاحق يحقِّق حرف السين حضوراً أثيراً في مواضع معيَّنة من النص وكما سنرى:

قَدَّرَ لنفسك في الحياة مكانها      واحلر تصيخ إلى وساوس حاسد  
إنَّ الفضيلة ليس يطمس نورها      كيد العدو ولا جحود الجاحد<sup>(1)</sup>

إذ يُؤلَّف صوت السَّين الذي يحتلُّ مواضع محدَّدة من النَّصَّ إيقاعية تعلو على إيقاعية الأصوات الأخرى متجاوزاً في ذلك مدياته المعروفة ويفضل هذا التجمُّع الصوتي للحرف سيمنح النَّصَّ ((دلالة موسيقية تثير دلالة البيت الشعري أو تختلف معه، وبحسب السياق الذي ترد فيه))<sup>(2)</sup>، فحرف السَّين بما يمتلكه من مؤثرات صوتية ويفضل حضوره المُركَّز (وساوس حاسد) و (ليس يطمس) سيُثير في المتلقِّي نوعاً من الاستجابة الانفعالية لإيقاعية النص ومن ثمَّ الاستجابة الحقيقية له.

وإذا كان هذا الكلام صحيحاً فإنَّ حرف السَّين (الصَّامت المهموس) سيتحالف مع حرف الثَّين (الصَّامت المهموس)، وهما يكوَّنان معاً إيقاعية مشتركة سترفع النَّصَّ إلى المستوى الذي يحرص عليه الشاعر ويبحث عنه المتلقِّي، من أجل إدماجهما في لُغاه إيقاعي واحد:

إذا وخط المشيب قُبل سلام      على اللذات يسبِّوها الشباب

(1) ديواني: 155.

(2) الطرق على آنية الصمت: 41.

فليس العيش إلا ما رأينا مأس ما لها أبداً حساب<sup>(1)</sup>  
 إذ يتضافر صوتا السين و الشين في هذا النص مُحققين نوعاً من التآلف الصوتي،  
 الذي يحدّد علاقة كلٍّ منها بالآخر ودورهما في تشكيل النبرة الموسيقية الموقّعة التي تبحث  
 عنها الأذن في سعيها الخيث للبحث عن الجمال الذي يعنيه، إن هذه المفردات حققت  
 نوعاً من التوازن الإيقاعي والحضور الدلالي في النصّ فمجيء المفردات (سلام /  
 يسبوها) (الدالة على فعل الشراء) / ليس / مأس / حساب) موقّرة صوت السين في  
 رصيدها الصوتي، التي مستغنا في مسار تسلسلي (حسب ترتبها في النص) للمأساة التي  
 خطّ مسارها الزمن، وسنمثلها بالشكل الآتي:

سلام — يسبوها — ليس — مأس — حساب

ومجيء المفردات (المشيّب / الشاب / العيش) مستغنا في مناخ من البحث عن  
 أسباب الحياة والإجابة عن أسئلتها الصامتة الكامنة في فلسفتها العميقة.  
 يحقق حرف اللام في النصّ اللاحق الحضور الصوتي نفسه من حيث التركيز  
 والسيطرة على مساحة صوتية وفعليّة كافية في النصّ، مُحللاً بذلك موطئ قدم له ومحققاً  
 العديد من الإلحازات على مستوى الفعل الموسيقي للنصّ:

غاضت نجوم الليل حين سهرته لا تعجبوا ليل العليل طويل  
 لا يبلغ المرء المنى من سعيه ما لم يكن صبراً لديه جميل<sup>(2)</sup>

إذ يتجلّى صوت اللام (الصامت المجهور) في إيقاعية عالية تسمى لشحن النصّ  
 بإثارات معيّنة تستلجج التلقّي وتتفاعل معه، أملاً في ترسيخ رؤية النصّ في أعماق ذهن  
 التلقّي وبالتالي استجابته لها، فالحضور الصوتي لـ (اللام) يفرض علينا فهماً خاصاً  
 لإيقاعية النصّ وتؤكد التوجّع القاسي الذي يعانيه الشاعر الذي عبّر عنه بقوله (لا  
 تعجبوا ليل العليل طويل)، كما أنّه (أي الحضور الصوتي للام) يسمى للوصول

(1) ديواني: 63.

(2) ديواني: 294.

للمستوى نفسه الذي حققه في الموضع الأول من هذا النص في تثبيت معطيات النص وتشكيل نوع من الإيقاعية المدهشة، وذلك في قوله (لا يبلغ المرء المنى) التي تسعى بدورها إلى نقل المتلقي في أفق من التأمل والدعشة الفكرية التي ستؤول به في التالي إلى الاستجابة والانفعال مع النص.

وللسبب نفسه يتراكم حرف الميم مشكلاً بذلك دائرة من النبرات الصوتية التي تفرض هيمنتها الصوتية والدلالية على مساحة شاسعة من النص:

إدراً بحلمك ما يغشاك من محنٍ واحذر ثيرك يوماً سورة الغضب  
فالعلم أكرم ما في المرء من شيمٍ وخير ما زان نفس المرء من أدب<sup>(1)</sup>

إذ أضاف حضور هذا الحرف بالكثافة التي وجدناها في النص ثراءً إيقاعياً متقطع النظر، فتركزه في المقطع الأول من البيت الأول على النحو الآتي (إدراً بحلمك ما يغشاك من محن) وتكرره في المقطع الأول من البيت الثاني كما ورد (فالعلم أكرم ما في المرء من شيم)، إذ إن حضوره وتركزه على هذا النحو ترك للمتلقي إشارات دلالية تدعوه إلى شيء من التفاعل مع النص وتدفعه لتأمله.

لقد أعطى حضور الميم بهذا الشكل (فضلاً عن الوزن) المقاطع التي تركّز فيها هذا الصوت المناحة من السقوط في مستقع اللا نظامية التي تعود إليها الشربة، ولا شك في أن ذلك سيدعو القارئ إلى تعزيز دفاعاته والتصدي لكوامن النص التي سيمنعها الحضور الصوتي للميم.

إن البحث في أهمية التركيز الصوتي لبعض الحروف فضلاً عن الظواهر الإيقاعية الداخلية التي تحدثنا عنها في الصفحات السابقة من خلال التصوص الشعرية للعديد من الشعراء ومنهم الشاعر أحمد حلمي، سيبدأ حتماً على النقطة المركزية التي يدور في فلكها جميع هؤلاء الشعراء بوعيهم منهم وإدراكهم من دون وعي، متجاوزاً بنا دائرة التأويل التي لا توصلنا إلى عتبة آمنة تطمئن النفس إليها بل إلى عطات قد يتضمن بعضها غاطر عتة.

(1) المصدر نفسه: 69.



## **الفصل الرابع**

### **الرؤية الشعرية**



## الفصل الرابع

### الرؤية الشعرية

مهنا نظري:

ثمة مصطلحات يتجه الخطاب الأدبي عموماً - والخطاب الشعري خصوصاً - تعد من المصطلحات الأساسية التي لا يكتمل الخطاب من دونها، ومن بين هذه المفاهيم مفهوم الرؤية الشعرية، الذي ينطلق أهميته من كونه يتشكل ((مسعى يستهدف الشاعر لا القصيدة، أي أنها تُعنى بتجديد الشاعر أولاً: وعياً، وثقافة، وذائقة، ونظرة إلى الحياة والعالم، قبل أن تُعنى بتجديد النص))<sup>(1)</sup>، فغاية الفن الحقيقي الأصيل هي إعطاء إحساس بالشئ كروية وليس كتمزق<sup>(2)</sup>، على اعتبار أن ((الشعر في تكوينه الحقيقي، ليس إلا ضرباً من الرؤية))<sup>(3)</sup>.

إذا كانت الرؤية بهذه الأهمية، فما المقصود بهذا المصطلح؟ وما هو أهميته؟ ووظائفه؟ وكيف تتكون الرؤية عند الشاعر؟ ومتى نستطيع الحكم على نصيب هذه الرؤية من علمه؟ هذه الأسئلة وغيرها سيتم مناقشتها في هذا البحث - إن شاء الله -، يطلق مصطلح الرؤية على ((وجهة النظر التي تلاحظ منها الأشياء ونوعية هذه الملاحظة ومدى صدقها وكلبها أو جزئيتها وشموليتها))<sup>(4)</sup>، فالرؤية الشعرية على هذا الأساس ((مصطلح يدل على كيفية تمسيد الشاعر للواقع من خلال إصباره وتجليه شعرياً، أي كفعل بصري يجسد الواقع كما يراه منجزاً، تبعاً آخر صورته المستبصرة بشكل جلي

(1) في حداثة النص الشعري: 11.

(2) ينظر: نقد النقد، تزييتان تودوروف، ترجمة د. سامي سويلان: 32.

(3) رؤيا العصر الغاضبي: مقالات في الشعر، ماجد صالح السمراني: 109.

(4) النظرية البنائية في النقد الأدبي: 309، وينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 106.



عبر سياقات شعرية تكون لبؤنته التجسدي))<sup>(1)</sup>، ولا بدّ لهه الرؤية ((أن تستند إلى قضية جوهرية، أو انهماك صميمي بملاكيان الشاعر، ووجدانه وقصائده))<sup>(2)</sup>، على اعتبار أن الشعر هو تعبير ذو رؤية معينة يطرحها الفنان<sup>(3)</sup> في سبيل ((تعميق لمحة أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل))<sup>(4)</sup>، على أن هذا الموقف يجب أن لا يكون موقفاً خارجياً محضاً، إذ على الشاعر ((تقديم نموذج مثالي، بأفضل شكل جمالي، وبمحدود الكمالات))<sup>(5)</sup> وعليه أيضاً أن يقدم موقفاً يتشظى داخل النص، ويتغلغل في أنسجته وخلاياه<sup>(6)</sup>، وما دام الأمر كذلك فعلى الشاعر أن يكون حليماً في مسألة المحافظة على وحدة الموقف واتساق الرؤية على الأقل في القصيدة الواحدة<sup>(7)</sup>، ومتى ما تجاوزت القصيدة نطاق المناسبة ودائرة الحدث وتعاملت مع أثر الحدث، أصبحت الرؤية الشعرية أعمق عطاء وأكثر أبعاداً<sup>(8)</sup>.

أما عن كيفية تشكيل الرؤية الفنية بصورة عامة والأدبية بصورة خاصة (ومنها الشعرية)، فهي ((عملية معقدة ولا تقف عند الانتقاء الأيديولوجي والتقييم والإدراك العقلي، فهي تتضمن الحسن والخيال والافتعال والدوافع اللاشعورية))<sup>(9)</sup>، وعلى هذا فهي تمثل نظرة الشاعر الشاملة للحياة وليست فلسفته الشاملة لها<sup>(10)</sup> حسب.

(1) قامة النار وغريف السيدة الأولى: 21.

(2) في حداثة النص الشعري: 25.

(3) ينظر: الشعر والفنون: 74.

(4) الرويا في شعر اليانتي، عيمي الدين صبحي: 21.

(5) المصدر نفسه: 21.

(6) ينظر: في حداثة النص الشعري: 35.

(7) ينظر: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق: 114.

(8) ينظر: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: 34.

(9) معجم المصطلحات الأدبية: 189.

(10) ينظر: الرويا في شعر اليانتي: 30.

يتطلب من الباحث في دراسته للرؤية الشعرية عند شاعر معين الوقوف على جميع أعماله الشعرية أو أغلبها على الأقل، وكلما تنوعت أدوات الشاعر ووسائله الفنية تعددت أبعاد رؤيته الشعرية وتنوعت من دون أن تفقد وحدتها وتلاحم أبعادها<sup>(1)</sup>. وعلينا أن نؤكد هنا ونحن بصدد الاطلاع على التفاصيل الرؤيوية عند الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي ((أن كل رباعية في فن الرباعيات غالباً ما يكون لها جوها الخاص ورؤيتها المفردة))<sup>(2)</sup>، وأن جوهر التجربة الشعرية عند أحمد حلمي تتجاوز في غالبية نماذجها إطار الحدث إلى صده الكوني في القص، وحينما تتأمل السنوات التي عاشها، سنكتشف أن أيام الضوء والعتمة تبادل الأدوار<sup>(3)</sup> على نحو جدلي يتيح للشاعر ولتجربته الشعرية فرصة تعميق الرؤية وإنضاجها وتبلور معطياتها الفنية والموضوعية والجمالية.

## الرؤية الذاتية

تعد الرؤية الذاتية من العناصر المميزة لموقف الشاعر من الحياة وقضاياها المختلفة فقد ((كان الاقتراب من الشعر كما هو حال معاناة تأليفه نوعاً من المغامرة التي تستهوي الإنسان، وهو يبحث عن توافق وانسجام نابعين من ذاته ليصالح العالم الذي لا يمكن تحيُّله دون الشعر والفنون، لما سيجمله من كثافة لا يستطيع الإنسان أن يعيش في جوها الخائت، لولا هذه الكوى التي يفتحها الفن))<sup>(4)</sup>.

يشير مصطلح الذاتية في الشعر إلى ((طريقة في الكتابة تضع في المحل الأول التعبير عن المشاعر والتجارب الشخصية))<sup>(5)</sup> للشاعر، فهي على هذا تُعَمَّل ((قفزة خارج

(1) ينظر: قراءات في شعرنا المعاصر: 33.

(2) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: 139.

(3) ينظر: ديواني: 29.

(4) الأصابع في موقد الشعر: 26.

(5) معجم للمصطلحات الأدبية: 165.

المفاهيم السائدة»<sup>(1)</sup>، وتشكل هذه الرؤية عند الشاعر من جملة تداعيات، فهو حين يتجه إلى كتابة الشعر يأتي ((وهو معباً بتراكمات ذاكرته التي تتنوع التقاطعاتها، ويمر تلك الالتقاطات في سلسلة ذهنية معقدة من دواعي تأليف الشعر ومستلزماته..إنه هنا يؤكد ما هو شعري بوسائل ليست شعرية بالضرورة))<sup>(2)</sup>.

تكمن أهمية الخاصية الذاتية للشعر في أن لها شأنًا كبيراً في صعوبة فهمه واستيعابه رغم أن الكتابة هنا مصطلح تقتضيه الحرفة، أي أن تأليف الشعر وتحليل معانيه مهمتان يشي إليهما الإنسان نفسه بأدوات يتكرها هو، مستنداً إلى ذاكرته وأحاسيسه في آن واحد<sup>(3)</sup>، ومما تقتضيه الذاتية هنا هو التوحد مع الأشياء وليس المرادف للوحدة في معناها المعجمي، فهو درجة عالية من انصراف الذات إلى تأمل ذاتها، أو اندماج الفكرة في نفسها وانسلاخها عنها آلاف المرات، ومن خلال جلد صميمي حاد، فالفكرة تُجاهد لكي تنظر في مرآتها، والمرأة تماهد لكي تبدع في تصوير الفكرة، وعالم الأشياء حاضِر على مدى اليد، تُستمدُّ منه الصور والكلمات<sup>(4)</sup>، إن ((أهم ما يميّز ذات الفنان هو رغبته العارمة في عرض ذاتها على ذاتها))<sup>(5)</sup>.

الحقيقة التي يفرضها الواقع، أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية بل من اتخاذه موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه القضايا، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوي فيما يكتبه، فمما لا شك فيه أن الشاعر إنسان أولاً، وهو بهذه الصفة الأولى يعيش ويفعل ويُفكر ويعمل، وتتكون له من خلال هذه المستويات المختلفة من الحياة بنية بشرية تختلف عن غيرها، وهو في مرحلة الإبداع الفني ينظر في ذاته ليرى من خلالها الكون والكائنات، فلا بدّ حينئذ أن تتحول التأثيرات الفكرية المختلفة إلى دم

(1) الشعرية والحداثة بين آفق النقد الأدبي وآفاق النظرية الشعرية، د بشير تلويويت: 81.

(2) الأصابع في موقد الشعر: 26.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 26.

(4) ينظر: حياتي في الشعر (ضمن الأعمال الشعرية الكاملة)، صلاح عبد الصبور: 10.

(5) حياتي في الشعر: 17.

يجري في أوعية نفسه وهذه التأثيرات ساخنة باطنية كاللحم، لا يراها الإنسان إلا إذا سالت على الأوراق، ينبغي أن يمثل الشاعر أفكاره لتتحول في نفسه إلى رؤيات وصور كما يمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظلمة وزاهية. فالشاعر لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤية<sup>(1)</sup>.

هنا علينا القول إن الذاتية في الرباعيات هي خصيصة مهمة لا غنى لشاعر الرباعيات عنها ولا سيما إذا اقترنت بالترعة التأملية التي قد تكون أقرب الرؤيات الشعرية إلى قالب الرباعيات<sup>(2)</sup>.

وإذا ما حاولت هذه الدراسة الكشف عن أهم مكونات الرؤية الذاتية في ديوان أحمد حلمي فإن هناك أبعاداً معينة ستضج لنا فيها وأهمها (الفضيلة والأخلاق / النواذب / الصداقة / الدنيا / .... إلخ)، وستتجلب هنا عدداً من النماذج الشعرية التي ستعقب عليها الدراسة حسب مساحة انتشارها في الديوان:

يمكننا القول إن (الفضيلة والأخلاق) تمثل المحور الأساسي الأول لرؤية الشاعر والمكون الأكثر أهمية من غيره من المكونات، وقد دارت حول هذا المحور الكثير من القصص الشعرية في الديوان، بوصفها مكوناً في شخصية الشاعر وإلا فما السر الذي يكمن وراء احتلالها لمساحة واسعة من ديوان الشاعر؟ ولعل اختياره لهذا المحور لا يأتي اعتباطاً وإنما جاء عن شعور ووعي تأم منه بأن المجتمع في حاجة متواصلة إلى بث الوعي القيمي والأخلاقي بوصفها عنصراً أساسياً في بناء المجتمعات الأصيلة، والشاعر في دعوته تلك إنما يحاول إقامة مدينة يوتوبية تضم جميع المكونات البشرية، ومن بين النماذج الشعرية التي عبرت عن رؤية الشاعر أحمد حلمي تجاه الفضيلة قوله:

تواسيك الفضيلة حين يُوعِي عليك ملولـه ليل المأسـي  
ولولا المكرمات تشع نوراً لما أبصرت إنساناً يواسي<sup>(3)</sup>

(1) ينظر: المصدر نفسه: 33.

(2) ينظر: التجربة الإنشائية في ضوء النقد الحديث: 153.

(3) ديواني: 230.

الفضيلة في هذا النص وفي غيره من نصوص أحمد حلمي الشعرية تُعبّر عن حلم كبير يسري في نفس الشاعر، وهو شديد الحرص على تحقيق هذا الحلم، وهنا تتجه رؤية الشاعر اتجاهاً ذاتياً استثنائياً، فتوسّسُ (الفضيلة) في أنعالمها مُسدلة الستار على جميع المموم والمآسي التي تورّق المُتلقّي وتقصّ مضجعه، إنها تُحاول نزع الثوب البالي عن الإنسان وإلباسه هويّاً زاهياً، ولولاها - كما يرى الشاعر - لما بقي أحدٌ يواسي أحداً.

وفي النموذج التالي يُعبّر الشاعر عن وجهة نظره تجاه الفضيلة والأخلاق وما يعنيه هذا المحور عند الشاعر، إنها الرابط الذي يربط الإنسان بالحياة وكلّ ما هو جميل ومشرق:

يبدو لعينيك كلُّ شيء مشرقٌ ما دمت تعمل للفضيلة دائماً  
لا يُسعد الإنسان إلا خلقُك فالحلّق أكرم ما رجوت مواهباً<sup>(1)</sup>

في هذا النص يستخدم الشاعر بعض الألفاظ التي تُعبّر عن الجوانب المضيء من حياة الإنسان الذي يتمسك بالفضيلة وما تُحدثه من تغييرات في حياته، فهي كالجُرم الذي يُشرق على الأشياء حتّى تبدو في نظر الذين يتمسكون بها واضحة بيّنة (يبدو لعينيك كلُّ شيء مشرق)، وفي البيت الثاني يوجّه الشاعر نظر المُتلقّي إلى أنّ الأخلاق هي التي تدفع بالإنسان إلى منطقة السعادة التي يبحث عنها المرء في سعيه الحثيث للوصول إلى البرّ الآمن، بل هي أكرم ما يطمحُ إليه الإنسان من مواهب.

ويُخضع الشاعر (التواب) في نصوصٍ شعرية أخرى مُشكلاً منها المحور الثاني من محاور رؤيته الذاتية:

تولّتني التواب صارخاتٍ وبادرتني الزّمان بكلّ صعبٍ  
إذا ما رمت في الدنيا هناءً فمُشّ في الناطقين ببلون قلبٍ<sup>(2)</sup>

(1) المصدر نفسه: 79.

(2) ديواني: 79.

ففي هذا النص يقف الشاعر موقف المُعرِّف الذي يُصاب بالدهول من كثرة ما أصابه الزمان من مصائب وصعاب، وبسبب ذلك فهو يتخذ من التمس موقفاً سليماً نابعاً من طبيعة التجربة القاسية التي عاناها الشاعر معهم وما نتج عن ذلك من آثار سلبية عكسها تصرف الشاعر نفسه، لذا فإن الشاعر يقترح على اللين يطلبون السعادة أن يتجردوا من مسؤولياتهم تجاه الآخرين (فعرش في الناطقين بدون قلب)، ويدعو أن الضغط النفسي الذي خلفته الصعاب والتكسات التي تعرض لها الشاعر أثرت وبشكل عكسي على الاتجاه الرويوي عند الشاعر، واستدعت منه التصرف المضاد لمعالجة أي قضية يمكن لها أن تكون سبباً في القضاء على جميع طموحاته المتمثلة في الوصول إلى العالم الفاضل الذي يبحث عنه.

ويدعو أن الشاعر لا يلين للصعاب بهذه السهولة إذ سرعان ما يتقاد مُسرِعاً باتجاه المسار الإيجابي الذي اختطه لنفسه، فيتغير رأيه وتبدل رؤيته تجاه المصاعب والمصائب التي تعترض حياته، فالحياة السعيدة التي يبحث عنها ويدل الكثير في سبيل تحقيقها والالتزام إليها أشبه ما تكون بالحلم الذي يسعى جاهداً للعيش في أجوائه:

لا تَجْزَعَنَّ إِذَا التَّوَكَّلْتُ أَمَعْنْتُ      واحلر تليب القلب في الحسرات  
فلكل خطب في الحياة نهاية      قد تُدْرَأُ الأزماتُ بالأزمات<sup>(1)</sup>

إذ تخرج الرؤية في هذا النص متناقضة ومتعارضة مع رؤية الشاعر السابقة، فتدخل الذات الشاعرة مُعتليّة منصّة الحكمة بوصفها ذاتاً عارفة توصي بعدم الجزع من (التوابع) والخطر من التواني والانصياع لتلك التوابع والانكسار أمامها، مُعلّنة ذلك بأنه لا بُدّ لهذه الصعاب أن تنتهي يوماً ما فلكل شيء أجل و (لكل خطب في الحياة نهاية)، وفي سبيل أن يكون كلامه مقنعاً يأتي الشاعر برؤية ذاتية (قد تُدْرَأُ الأزماتُ بالأزمات) تُثير المُتلقي وتدفعه للاتقياد طواعية إلى قضاء النص ورويته الكاملة فيه.

وحين يستجيب الشاعر لمنطق العقل والحكمة الذي دعا إليه في النص السابق فإنه يؤسس في النص اللاحق للامح رؤية منفردة تكمن في زوايا عدة من النص، تتلاحم مع بعضها البعض مكونة أشبه ما يكون بالجدار المنيع الذي يصدّ الشاعر عن الوقوع مُجَدِّدًا في دوامات وانتكاسات لا يُحمد عقباها، وفي النص يحاول الشاعر أن يقوّي من تلك المصدّات من خلال الاتكاء على أبعاد رؤية ذاتية غاية في الثراء:

تَبْهَكَ التَّوَابُ حِينَ تَغْفُو      فَلَا تُسَلِّمْ جَفْوَتَكَ لِلرَّوَادِ  
وما الدنيا سوى حربٍ عوانٍ      فحاذِرْ أَنْ تَظْلُ عَلَى الْحَيَا<sup>(1)</sup>

إذ تقرن (التوابع) محور الرؤية بعنصر التنبيه الملازم للتوم الذي يأتي في النص (كناية عن الغفلة) وهنا يتطلّب الموقف حسب وجهة نظر الشاعر وجود منبه ما يحاول إثارة المُتَلَقِّي وهو ما تفعله التوابع، وهنا يطلب الشاعر من مُتَلَقِّيهِ الحيلة والحذر وعدم الغفلة لما في ذلك من آثارٍ سلبية، وفي البيت الثاني يحاول الشاعر أن يرسم صورةً للدنيا التي يُشَبِّهها بالحرب المُدمِّرة مما يستدعي من الشاعر أن ينصح مُتَلَقِّيهِ بالبقاء على الحياد من الأطراف المتحاربة، إن بساطة التعبير وجمالية الصورة الكامنة في النص التي جاء بها النص استطاعت الوصول برؤية الشاعر إلى منطقة الهدف (المُتَلَقِّي) وبالتالي بعث الإثارة التخيلية في داخله ومن ثمّ الاستجابة لها.

ويذهب الشاعر في رؤيته الذاتية للمصادقة إلى القول بعدمية الوفاء فيها على النحو الذي يدعوه إلى تقديم العديد من النصائح التي تُشير إلى موقفه السلبي منها، ولعلّ تجربة الشاعر التي عاشها مع أصدقائه كانت العامل الأساس لدفعه إلى اتخاذ مثل هذه المواقف:   
تَوَسَّلْ أَنْ تَرَى خِلًا وَتِقِيًا      وَفِي الدُّنْيَا لَقَدْ عَدِمَ الْوَفَاءُ  
فَلَا تَرْجُو الْوَفَاءَ لِيَوْمٍ ضَبِيقٍ      فَيَوْمَ الضَّبِيقِ لَا يُرْجَى الْإِنْخَاءُ<sup>(2)</sup>

(1) ديوانه: 156.

(2) المصدر نفسه: 38.

إذ يكشف النص عن رؤية الشاعر اللاتية التي يتوجّه من خلالها بخطاب إلى مُتلّق مُتخيّل (لعلّه الشاعر نفسه)، فهو يرى أنّ البحث عن الصديق الوفيّ أمرٌ غيرٌ مُجدٍ فقد عُدّ الوفاء في هذه الحياة (تؤمّل أن ترى خلاً وقياً وفي الدنيا لقد علم الوفاء)، لذا فإنّه ينصح بعدم البحث في وقت الضيق عن هذا الصديق الذي يتّصف بصمة الوفاء ففي هذا الوقت بالذات بعدم وجود مثل هؤلاء الأشخاص (فلا ترجو الوفاء ليوم ضيق فيوم الضيق لا يرجى الإخاء)، إنّ هذه الرؤية السلبية التي يراها الشاعر في الصداقة لا بدّ أن تكون مُرتبطة بنوع من التجارب التي عاشها الشاعر مع عددٍ مُعيّن من أصدقائه، وإلا فما الداعي المنطقي لهذا التميّز والفردة في التعبير الرقريّ الوارد في هذا النص؟

في نصٍّ لاحقٍ يؤكد الشاعر وعلى نحوٍ قطعيٍّ على عدمية الوفاء التي تضمنتها النصّ السابق، بل ويؤكد على عدمية الهناء الناتج عن وجود هؤلاء الأصدقاء، لذا فإنّ البحث عن الصديق المُخلص من الأمور الميؤوس منها:

يُودّك من يرجى منك نفعاً وينأى عنك من قدّ الرجاء  
فلا تأمل وفاءً من صديقٍ ولا ترقب من الدنيا هناءً<sup>(1)</sup>

إذ يتوجّه الشاعر إلى نصّه مُستهلاًّ إيّاه بذكر العديد من الوقائع التي تُعنى بوصف الحالة التي يعيشها، فالأصدقاء ما يلجأوا أن يجتمعوا حول الشاعر حينما يتأملون منه النفع (يودّك من يرجى منك نفعاً) إلا أنّهم سيفترقون عنه سريعاً حالما يُحسّون أن أسباب النفع قد زالت (وينأى عنك من قدّ الرجاء)، ولأجل هذه الأسباب التي آلتها كثيراً فإنّ الشاعر يتوجّه إلى المُتلقي الذي يُمثله الشاعر نفسه بخطابٍ يحضن قطع الرجاء من هؤلاء الأصدقاء (فلا تأمل وفاءً من صديقٍ)، بل قطع الأمل في اكتشاف السعادة والوصول إلى أي درجة من درجاتها (ولا ترقب من الدنيا هناء).

(1) ديوانيّ: 42.



ولعلّ هذا الموقف السّلي الذي يتّخذه الشّاعر لا يختصّ بالصدّاقة فحسب بل يُسيطر على العديد من المحاور التي دار حولها شعر أحمد حلمي كالدنيا التي تدور حولها الرؤية الدّائية للشّاعر، كما في هذا النصّ:

هـي الدّنيا تضيّقُ بكلّ حرٍّ وتفسّح حين تفسّح للعيسر  
فلا تعباً بما جمعت فأوعت وعش في عزلة بين القروى<sup>(1)</sup>

إذ تنطلق الرؤية الدّائية في هذا النصّ وهي تسعى لاستكمال النموذجها الفنّي إلى التعبير عن موقف الشّاعر السّلي من الدّنيا لما يصدر عنها من أفعال مُشيئة - حسب رأي الشّاعر وهي بالتأكيد كذلك - (هي الدّنيا تضيّقُ بكلّ حرٍّ وتفسّح حين تفسّح للعيسر)، ويسعى الشّاعر بعدها إلى تأكيد الدّات وما يتمخّض عن ذلك من مواقف بنفُس النظر عن المسار الذي يتّجه إليه موقفه، ففي البيت الثّاني ينطلق الشّاعر باتّخاذ موقف اللامبالاة الذي يُقلّل من خطورة الحدث الذي اشتكى منه الشّاعر قبل قليل (فلا تعباً بما جمعت فأوعت)، ثمّ تتحوّل هذه اللامبالاة إلى الرّغبة في الابتعاد عن المجتمع البشري والعيش مع الحيوانات التي لا تتصرّف بالسّوء الذي وجده الشّاعر في المجتمع البشري (وعش في عزلة بين القروى).

يجمع الشّاعر في النصّ اللاحق بين رؤيته للصدّاقة ورؤيته للدّنيا، وهي لا تختلف كثيراً عما وجدناه من رؤيات في النصوص الثّلاث السابقة، إذ تتطبع هذه الرؤية بطابع سّلي نظراً لعمق التجربة التي عاشها الشّاعر مع هلمين المحورين وأثرهما البالغ فيه:

هـي الدّنيا وآفة ساكتها طباع لا تدوم على وفاء  
فمن يرجو وفاء من صديق كمن يرجو نعيماً من شقاء<sup>(2)</sup>

(1) المصدر نفسه: 145.

(2) ديواني: 49.

ففي هذا النموذج يستهل الشاعر نصه بالحديث عن الدنيا (هي الدنيا) التي يتخذ الشاعر منها موقفاً سليماً ولعل السبب في ذلك كما يذكر هم الناس الذين يعيشون بين أحضانها (وأفة ساكنيها)، يؤكد على أن طباعهم وأخلاقهم كانت هي السبب الرئيس في ذلك فهي طباع سيئة لا يُرجى من ورائها خير (طباع لا تدوم على وفاء)، ثم ينتهي في البيت الثاني إلى القول بعدمية وجود الوفاء عند الصديق (فمن يرجو وفاء من صديق)، ومن يريد أن يُجرب ذلك فعليه أولاً أن يستخرج التعميم من الشقاء وهو أمر غاية في الاستحالة (كمن يرجو نعيماً من شقاء).

أما عن رؤية الشاعر الخاصة تجاه (الحياة وقضاياها) فإنها تتشكل بنوع من الفلسفة التي اكتسبها الشاعر عبر سلسلة طويلة من التجارب التي خاضها مع الحياة، وسيأتي النص اللاحق الذي انتخبناه مُعللاً لحوار الحياة عملاً بالعديد من المعطيات الحكمية التي تُسم بالكثافة الدلالية، التي تهدف إلى الوصول عمق الذات المُتلفّة في سبيل التأثير عليها على النحو الذي يخدم رؤية الشاعر العامة تجاه الحياة:

لا تحسّن العيش يصفو لامرئ ما دام دولاب الزمان يصدور  
همّ الحياة على الحياة ضريبة فانظر تجلده من الصدور يفور<sup>(1)</sup>

ينهض النص على عدد من الجمل الشعرية التي تتفاعل فيما بينها لتكون الرؤية الدائية العامة للحياة والخاصة بالشاعر، إذ يتطوي النص في جملة الاستهلاكية على وجهة نظر الشاعر التي تتضمن استحالة أن يعيش الإنسان في الحياة بصفاء على مرّ الزمان (لا تحسّن العيش يصفو لامرئ ما دام دولاب الزمان يصدور)، فالمهموم هي ضريبة الحياة التي يجب أن يدفعها المرء كي يستمر في العيش (همّ الحياة على الحياة ضريبة)، ولكي يُحقق الشاعر موقفاً استراتيجياً فإنه يسعى إلى تثبيت رؤيته من خلال التأكيد على حقيقة وجود هذه المهموم في دواخلنا (فانظر تجلده من الصدور يفور).

(1) ديواني: 190.

ويستمر الشاعر في التعبير عن رؤيته سعيًا وراء رسم أبعاد واضحة لهذا المحور الرؤيوي المهم، إذ يفتح النموذج التالي على مجموعة من الرؤيات التي تتعلّق بالحياة وقضاياها المهمة بعضها يحمل سمات موضوعية والبعض الآخر يحمل أبعاداً ذاتية:

لا تعبان بكل ما هو حادث وارض الذي تقضي به الأقدار  
فالمرء يمضي في الحياة مسير من ذا الذي في فعله يختار؟<sup>(1)</sup>

إذ نلاحظ في هذا النص الكثير من التداخيات التي أثرت كثيراً في نفسية الشاعر حتى استدعته لمواجهة الصعاب باللامبالاة والرضا بالقدر (لا تعبان بكل ما هو حادث وارض الذي تقضي به الأقدار)، ولأن الشاعر كان على قناعة تامة بما يقوله فإنه سيلهب إلى القول باستحالة اختيار الإنسان لقراراته، فهو مسير في جميع أفعاله وتصرفاته (فالمرء يمضي في الحياة مسير)، ويؤكد ذلك أيضاً بقوله الذي يوظفه بصيغة الاستفهام (من ذا الذي في فعله يختار؟)، إلى أن الحقيقة تختلف عن ذلك فالإنسان مختار في بعض الحالات وفي البعض الآخر مسير.

وتتوالى التصوص الشعرية للتعبير عن رؤية الشاعر الذاتية ومحور العمر نصيب من ذلك، فهو أشبه ما يكون بالفرصة الثمينة التي يجب على الإنسان أن لا يضيّعها سدى من دون أن يجني من ورائها شيئاً يستحق الذكر، ويُعبّر النص اللاحق عن مجمل هذه الرؤية:

يبدو لعينيك كل شيء باسمياً إن كنت تدرك غاية الأشياء  
ما العمر إلا ومضة في ظلمة فاحذر تُضيّع العمر في الظلماء<sup>(2)</sup>

يسقط الشاعر في مُستهل النص وهو بصدد التعبير عن رؤيته تجاه العمر العديد من الأمور الجوهرية التي تتضمنها هذه الرؤية، تأخذ أولها مساراً ذاتياً يحمل أبعاداً إيجابية تؤكد وجود مظل ما يستطيع الإنسان من خلاله أن يصل إلى جوهر السعادة الحقيقية من

(1) المصدر نفسه: 181.

(2) ديواني: 46.

خلال إدراك كنه الأشياء (يدنو لعينيك كل شيء باسماء إن كنت تدرك غاية الأشياء)، ولأن العمر كما يُعبّر الشاعر ما هو إلا (ومضة في ظلمة) فعلى الإنسان أن يستغل هذه الفرصة، ويعمل بلا كلل في سبيل الخروج بقيمة تحيله على العالم الذي يبحث عنه أو يتوق الوصول إليه (فاحذر تضيق العمر في الظلمات).

أما عن رؤية الشاعر تجاه الخلود فلعلها تحمل أبعاداً أكثر غرابة مما لحناه في التصوص الشعرية السابقة، ويمثل النص التالي أحد التمازج الشعرية التي تحدثت عن محور الخلود:

أرى في النوم فضلاً لا يبارى وحسي أن أغيب عن الوجود  
إذا كان الخلود مراد نفسي فإن النوم من وحى الخلود<sup>(1)</sup>

يُشير الشاعر في هذا النص إلى فوائد النوم التي لا تتوافر في أي شيء آخر (أرى في النوم فضلاً لا يبارى)، ولعل واحدة من تلك الفوائد هو غياب الإنسان عن العالم بما يحويه من سلبات مُتعددة (وحسي أن أغيب عن الوجود)، وبسبب توافر هذه السمة في النوم فإن الشاعر سيلهب بعيداً في القول بأن النوم هو جزء من وحى الخلود (فإن النوم من وحى الخلود)، وعلينا هنا أن نؤكد على أن السبب وراء توجه الشاعر إلى التعبير عن مسألة النوم بهذه الرؤية للضرورة هو التجربة المبررة التي عاشها الشاعر في مجتمعه، ولعل الوضع القاسي الذي مرّ به وطنه (فلسطين) كان له الأثر الأكبر للذهاب بهذا الاتجاه الرؤيوي المغاير.

ولليل حضور مُتميّز في ديوان الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي، كيف لا وهو الفضاء المُتميّز الذي يستقي منه الشعراء إبداعاتهم، ولعل النموذج اللاحق الذي اتخذه مُثلاً عن العديد من التمازج الشعرية التي تضمّنت بين ثناياها أبعاد هذا المحور سيلهب بعيداً في رؤية ذاتية غاية في الغرابة:

(1) المصدر نفسه: 146.

ألفتُ سواد الليل حتى كأنه سوادُ عيوني ما بدا يتلبّد  
وحسبي أنني لا أرى وجهه جاحد لفضلٍ وكم في الناس من لا  
إذ ينطوي المستهل التصني على اعتراف من الشاعر يقضي بمألوية الليل لما بين  
الشاعر وبينه من علاقات وجدانية وثيقة (ألفتُ سواد الليل)، استدعته أخيراً للقول  
بوجود تشابه ما بين سواد الليل وسواد عيني الشاعر (كأنه سوادُ عيوني ما بدا يتلبّد)،  
ينجح البيت الثاني من النص في الجيء بإثبات حقيقي يؤكد فيه الشاعر على أن هذه  
العلاقة بين الشاعر والليل أثمرت في إبعاد الشاعر عن الجاحدين من الناس إذ لا يرجى  
من ورائهم أي خير (وحسبي أنني لا أرى وجه جاحد لفضلٍ)، بل يذهب الشاعر أكثر من  
ذلك مُستعيناً بأسلوب الاستغهام للقول بأن جميع الناس جاحدون (وكم في الناس من لا  
يحسد).

ولعلّ من المناسب هنا أن نقول بأن الكثير من هذه الرؤيات جاءت لتعبّر عن واقع  
التجارب المتنوعة التي عاشها الشاعر في ظل المجتمعات التي تعيش معها، ولعلّ الظرف  
السيء الذي تعرضت له بلاده كان له الأثر الحاسم في رسم الفضاء التعبيري لرؤية  
الشاعر الذاتية.

### الرؤية الموضوعية

تجّه الرؤية في تحولاتها المستمرة من شكلها الذاتي النفسي الخاص إلى شكلها  
الإنساني العام وذلك حينما ترتبط ببعد موضوعي يتجه إلى تمثيل ماهية الفكرة بمحتواها  
الفلسفي، إذ إن الرؤية الشعرية ((تقوم على مجموعة من العناصر والمبادئ كالكشف  
والتجاوز والتنبؤ، والرفض والتغي))<sup>(1)</sup>، والمعروف أن هذه العناصر غير ثابتة لذا كان  
من الضروري أن يتغيّر اتجاه هذه الرؤية من مسارها الذاتي إلى الموضوعي، الذي يعني

(1) ديواني: 134.

(2) الشعرية والحداثة: 81.

بأبسط حالاته اقتراحاً أيديولوجياً بالشكيل<sup>(1)</sup> بوصفه موقفاً يحدد وجه العالم التخيل الذي يقدمه النص<sup>(2)</sup>.

لا تتحدد الرؤية بقالب معين فقد تكون صورة أو نظرة إلى العالم أو تبصراً في مصير الإنسان أو تقيماً للصراع بين الخير والشر، أو كل ما هو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته للحياة في قصائد<sup>(3)</sup> ذلك لأن ((الأدب ليس معرفة فلسفية ترجمت إلى تخيل وشعر، بل هو تعبير عن موقف عام من الحياة))<sup>(4)</sup>، وعلى هذا ستكون الرؤية ((هي المعبر نفسه بين القول والتخيل، إذ بها تنهض المسافة الأبعد بين الشيء (كمرجع) وبينه كحضور في البنية، أي بين الشيء كما هو، قبل الرؤية، إذا صح التعبير، وبينه في هذه الرؤية))<sup>(5)</sup>، ف رؤية الشاعر ينبغي أن تُعتبر سلسلة من الفرضيات تولدت في عقل شامل وفكر حساس يستجيب لتجارب الحياة استجابة فنية، ليست فكرية ولا فلسفية، هذه الاستجابة التي تأتي على شكل رؤية إما أن تكون تفسيراً للحياة أو اقتراحاً لنمط آخر منها<sup>(6)</sup>، ولكي تكون المسألة واضحة أكثر سنتخبط هنا العديد من التمازج الشعرية التي تضم بين ثنائياها رؤية الشاعر الموضوعية التي التقى من خلالها العديد من الرويات:

أولى محاور الرؤية الموضوعية في ديوان الشاعر أحمد حلمي وأهمها هو محور (الدنيا)، ولعل هذا المحور سيتخذ الشاعر منه موقفاً سليماً ويتصرف تجاهه بالامبالاة وعدم الاهتمام كونه يحمل ميزات خاصة أقلته لتقديم مثل هذه الرؤية، ويُمثل النموذج التالي جزءاً من هذه الرؤية:

تهون مفاتن الدنيا بعيني وعجبتها عن النفس الإباء

(1) ينظر: في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، د. حكمت مبالغ الحليبي: 79.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 80.

(3) ينظر: الرواية في شعر البياتي: 30.

(4) المصدر نفسه: 31.

(5) في معرفة النص: 79.

(6) ينظر: الرواية في شعر البياتي: 31.

وما ظمأ النفوس لفقد ماء ولكن الموان هو الظماء<sup>(1)</sup>

إذ ينطوي هذا النص على جملة استهلالية تتضمن رؤية النص المركزية التي يدعو من خلالها إلى الاستهانة بيهارج الدنيا ومفاتها (تهون مفاتن الدنيا يعني) كونها لا تمنح أي شيء من هذه المفاتن إلا للذين يذّلون أنفسهم لها، وعلى إثر ذلك فإن الراعي الذاتي للشاعر هو إباء سيقوم بمنعه من الاهتمام بها (ويحجبها عن النفس الإباء)، ولكي يُبرز الشاعر موقفه الثابت من الدنيا فإنه سيأتي بالعديد من المتنون الشعرية التي يحاول من خلالها تضمين معطيات رؤيوية أخرى، وإقناع المتلقي بمدى هذه المعطيات مُستعينة بأسلوب التقي (وما ظمأ النفوس لفقد ماء)، ولكي لا تشتت معالم الرؤية سيقوم الشاعر بإثبات المعطى الثاني من خلال الجملة الشعرية (ولكن الموان هو الظماء).

ويُتجه المفهوم العام لمحور (الدنيا) في هذا النص اتجاهاً عكسياً للوهلة الأولى، ولكن سيكشف المسار العام للنص من جملة من المعطيات ستصبّ جميعاً في بوتقة هذا المحور من محاور الرؤية الموضوعية لـ (الدنيا):

أقبل على الدنيا فلك حليقة تختار من ريجانها الأزهارا  
إن السلي يسمى لحير دائم يرنو إليه النور إلى دارا<sup>(2)</sup>

إذ ينحرف النص انحرفاً عكسياً عن الرؤية العامة لمحور الدنيا عبر الجملة الشعرية المُحمدة على أسلوب الأمر (أقبل على الدنيا فلك حليقة) المُملّقة بجملة (تختار من ريجانها الأزهارا)، فقبل وقتٍ ليس بالطويل كان الشاعر يُحذر البعيد والقريب من الوقوع في مزالق الدنيا وهفواتها، إلا أن النص الشعري سيكشف عن نية الشاعر والقصد الذي أراده (إن الذي يسمى لحير دائم)، فهو لا يطلب الإقبال على الدنيا لجرّد الإقبال عليها والتمتع بملذاتها وإنما أراد أن يوجّه اللات المُتلقية نحو فعل الخير، وإذا ما فعل هو

(1) ديواني: 46.

(2) المصدر نفسه: 184.

ذلك فإن الجائزة ستكون كبيرة وهو ما أراحه الشاعر بقوله (يرنو إليه النور ألى دارا)، وهذا يذكرنا بحركة زهرة الشمس التي تتوجه إلى حيثما اتجهت.

ويخضع الشاعر النص الثاني للتأكيد على معطيات المحور السابق (الدنيا) والدخول في محور جديد (الصداقة)، حيث يتلاحم هذان المحوران معاً ليكونا الرؤية العامة للنص، تنمو خلاله عناصر الرؤية بالنسبة للمحور الأول لتشكّل للامح الأساسية للمحور الثاني الجديد:

لا تأملن غوثاً إذا ما أدبرت      دنياك واجعل من إياك حاجبا  
كم من صديق كان يُشرق وجهه      ما أن رآك تجده دوماً غاضبا<sup>(1)</sup>

في هذا النموذج يتجه الشاعر إلى تثبيت المعطى الرئيسي للمحور السابق وهو بصدد تكوين ملامح وقوية واضحة ضمن إطار قناعات الشاعر الخاصة تجاه الحياة وقضاياها العامة البعيد منها والقريب، إذ تقدم الشاعر في مستهل النص شبكة من البيانات تمثل فيها صوت الذات الشعرية المحللة منها بهذه الجملة التحليلية المؤطرة بصفة الثاني (لا تأملن غوثاً) والمقترنة بالوحدة التعبيرية (إذا ما أدبرت دنياك)، ولعلنا نلمح على نحو واضح صدق الشاعر وإصراره في توجيه الذات التلقية على وجوب الالتزام بهذه الشبكة من التحليلات، ويبدو أن الدافع إلى ذلك يعود إلى التجربة المبررة التي عاشها الشاعر مع مجتمعه، ولكي يكون عنصر الأمان حاضراً ومستقراً لحماية هذا المعطى الرئيسي فإن الشاعر سيشرط وجوب حضور الإياء كعنصر واعز وتضيقه (واجعل من إياك حاجبا)، ثم يتنقل الشاعر في البيت الثاني لتعليل هذا الموقف المتعنت، ولعل الشاعر في ذلك على حق إذ إن الموقف السلبي الذي عامله به أصدقاؤه هو الذي استدعاه لتشكيل مثل هذا الموقف (كم من صديق كان يُشرق وجهه ما أن رآك تجده دوماً غاضبا).



يشغل الشاعر في النص اللاحق على عور (الصداقة) إذ تفتح فيه الرؤية المركزية على جملة من التدايمات السلبية، التي أثرت على نفسية الشاعر بما يحقق تأثيراً مباشراً على الرؤية العامة لمفهوم الصداقة عند:

رايت الصَّحْبَ قد مُسِيخُوا نَعَاجاً فصاحبت الكتاب على اضطراب  
وإن العيش في عزٍ ونارٍ لأهنا منه في ذلٍ وعارٍ<sup>(1)</sup>

إذ ينطوي النص على عدد من الإعلانات المشحونة بمواقف مُعاكسة لمفهوم الصداقة، وهي تهض على العتبة التصية التي تندفع في مقدمة الأنموذج الشعري المائل (رايت الصَّحْبَ قد مُسِيخُوا نَعَاجاً)، ومن خلالها نكتشف عدداً من السمات السلبية التي تأسلت في أصدقاء الشاعر بما استدعت إلى إعلان مثل هذا الموقف، ولذا فإنه وعلى غير عهده اتجه في طريقة اختياره لأصدقائه اتجاهاً مغايراً يتمثل في سياق الجملة (فصاحبت الكتاب على اضطراب)، ولعل هذه التجربة القاسية وما خلفته من آثار سلبية ستجنيء بعدد من المضامين الرؤيوية التي لمجدها ماثلة في البيت الثاني من النص (وإن العيش في عزٍ ونارٍ لأهنا منه في ذلٍ وعارٍ).

ولأن الشاعر مُصمِّمٌ على صناعة أنموذج إنساني مُتميز فإنه سيسعى في النص اللاحق إلى الاعتماد على عنصر (الإباء) بوصفه سمة مُميّزة لهذا الأنموذج، وسيعمل الشاعر جاهداً في سبيل توسيع نطاق عمل هذا العنصر على النحو الذي تشكل فيه السمات المتكاملة لأنموذجه الإنساني المُتميز:

لا تشربن على القلدي كلا ولو ذقت الردي  
إن الإباء سجيّة بالروح حقاً يفتدي<sup>(2)</sup>

(1) ديواني: 185.

(2) المصدر نفسه: 168.

إذ يستقبلنا النص بعجة استهلاكية مكثفة قائمة على أسلوب التهي يتدخل الشاعر من خلالها لوقف عملية الاستسلام، التي يقوم بها الملقّي الوهمي (ولعلّه هنا الشاعر نفسه) أو سيحاول القيام بها من خلال الجملة الشعرية (لا تترنّن على القذى كلا ولو ذقت الردى)، ثم يعاود الشاعر في البيت الثاني يُثقل القيمة المضمويّة للرؤية الواردة في البيت الأوّل مذكّراً بأهمية الإباء (محور الرؤية)، ومُحفّزاً الملقّي على التمسك بعنصر الإباء حتّى ولو اقتضى ذلك أن يفديه بروحه (إنّ الإباء سجية بالروح حقاً يفندى).

ويستقبل الشاعر جوهر قضيتي الحياة والموت ليكونّ لهما نصّاً منفرداً تتوغّل في داخله رؤية مركزية تتضمّن عدداً من المضامين، أهمها اعتراف الشاعر بحقيقة الموت والاستسلام لها، في بنية شعرية يتجلّى فيها عنصر الإقناع المتكسر على فلسفة الشاعر في تأمل هذه الحقيقة:

تأمل هل ترى إلا جوعاً      تُزفّ إلى الفناء على أطراف  
فليس الناس في شرقٍ وغربٍ      سوى زرع يهيم بالحصاد<sup>(1)</sup>

إذ تتجسّد طبيعة التجربة المتمثلة بقضيتي الحياة والموت والمكوّنة من خلال سلسلة من المشاهدات الآتية، والمستوحاة من الذاكرتين القريبة والبعيدة للذات الشاعرة عبر الجملة الشعرية الماثلة في البيت الأوّل (تأمل هل ترى إلا جوعاً تُزفّ إلى الفناء على أطراف)، وهنا وظّف الشاعر دلالة الزفاف في معرض السخرية إلى ما يشبه العُقس الأسطوري، فتوغّل هذه الحالة في أعماق الشاعر لتتوصّل بالتالي إلى عدد من الاستنتاجات الأوّلية، ثمّ ما يلبث هذا المنظر أن يُسجّل اعترافاً صريحاً من طرف الشاعر بحقيقة الموت ووجوب الاستسلام له وعدم المقاومة لأنّها غير مُجدية وهو ما نراه ماثلاً في البيت الشعري الثاني من النص (فليس الناس في شرقٍ وغربٍ سوى زرع يهيم بالحصاد).

(1) ديواني: 153.

وعلى الرّغم مما وجدناه من موقف سلمي وانتهزامي في الرؤية السابقة المتعلّقة بمحور الحياة والموت، إلا أن ذلك لا يحدّ من عزم الشاعر في مقاومة الصّعاب والاستمرار في العيش بحياة كريمة تُمثّل جزءاً من الموصفات العامة لأنموذج الحياة التي يسعى الشاعر لتحقيقها، ويُمثّل الأنموذج التالي شيئاً من الرؤية المتعلّقة بهذا المحور:

لا تشكّ حالك ما أصبتَ بمحنةٍ      شكوى الضعيف كصرخة في الوادي  
واجهر بحقّك والحسام مجرّدٌ      لا تقطع الأسياف في الأغمار<sup>(1)</sup>

إذ يفاجئنا النصّ ببناء عامر بالمضامين التي تكوّن مجموعها النسق الكلّي لأبعاد الرؤية الموضوعيّة للشاعر التي تدور حول محور (القوّة والضعف)، في عتبة النصّ يحاول الشاعر التّدخّل بمجملته نهياً (لا تشكّ حالك ما أصبتَ بمحنةٍ)، يتحصّد من ورائها الحد من لغة الشكوى التي يثقلها المثلقي الوهمي المستقبل للخطاب الرؤيوي المائل في النصّ (ولعلّ المثلقي هنا الشاعر نفسه)، في المقطع الثاني يتدخّل الشاعر بمجملته عالية التركيز والكثافة لتحتمل المسار الرؤيوي العام (شكوى الضعيف كصرخة في الوادي)، ويتدخّل الشاعر في البيت الثاني لتأسيس ملامح الوجه الثاني لأبعاد الرؤية المركزية (واجهر بحقّك والحسام مجرّدٌ) في سبيل تثبيت المعطى الرؤيوي الأوّل الذي تضمّنه البيت الأوّل من النصّ، وتكثيف الجهود للوصول إلى رؤية شعرية واضحة وفعالة، ولذلك سيتدخّل النصّ بمجملته شعرية قائمة على أسلوب التنفي (لا تقطع الأسياف في الأغمار)، وهذه الجملة ذات دلالات ثقافيّة لها صلة بفلسطينيّة الشاعر الذي تسلّح بثقافة ثورية سياسية تؤكّد أن الحقّ الفلسطينيّ يضيح إن لم تدعمه القوّة.

في النصّ التالي يحاول الشاعر أحمد حلمي التوغّل في أعماق الذات المثلقيّة والسيطرة عليها، سعيّاً وراء التأسيس لمن شعرى مُتميّز يُطلّ الشاعر من خلاله على فضاء مشحون بالخلّ لجمع إنسانيّ فاضل:

لا تكبتن أبداً شعورك إن فسي      كبت الشعور كرامةً تتبدّد

(1) المصدر نفسه: 154.

من يضر في ركب الحياة بحكمة يحذر الحياة على المدى تتجدد<sup>(1)</sup>

إذ يفتح النص التالي على عجة شعرية مُستَهلة بأسلوب التهي يقوم الشاعر من خلالها بتوجيه الدّات المُخلِقة إلى التخلّي عن الاستسلام للنكسات التي يمرُّ بها الفرد ومقاومة الكبت، لأن في ذلك إهدار للكرامة التي تُعدُّ هوية الإنسان الذي يؤسّس الشاعر لبنائه في عالمه اليوتوبي (لا تكبّن أبداً شعورك إذ في كبت الشعور كرامةٌ تبيدُ)، ولكي يكون الشاعر أكثر إقناعاً فإنّه سيُتجه في البيت الثاني من النص إلى تثبيت المعطى الوارد أولاً في النص من خلال الجملة الشعرية القائمة على جملتي الشرط (من يضر في ركب الحياة بحكمة يحذر الحياة على المدى تتجدد).

ويتعامل الشاعر في معرض رؤيته للحسد تعاملاً ضيقاً نظراً لما فيه من سمات ذميمة تساعد على تقويض المجتمع الإنساني، الذي يسعى الشاعر جاهداً لبنائه من خلال غرس الصّفات الحميدة التي تصوّر الشاعر أنّها الأصلح لبناء هذه المُجتمعات:

لا تحسّدن ولا تجامل حاسداً واقنع بما قسم الإله وقتلوا  
إن الحسود يرى الحياة جهنماً ويميش في الدنيا كئيباً مزدراً<sup>(2)</sup>

يتضاعف المد الأسلوبى للتهي عند الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي - كما ذكرنا ذلك في حديثنا عن طبيعة اللغة الشعرية عند الشاعر - ولعلّ هذه المضاعفة تشتتُ كثيراً عند الاشتغال في المسار المضموني الذي يخدم الواقع الرّؤيوي العام لتصوص الشاعر، ومن بين هذه التصوص الأمثلة النموذج السابق الذي تدور رؤيته حول محور (الحسد والقناعة) الذي يقوم على مُستهلّ نصيٍّ، تتجلى فيه صيغة التهي التي يُفعلها الشاعر في سبيل التأثير على العالم الداخلي للدّات المُخلِقة (لا تحسّدن ولا تجامل حاسداً)، ولكي لا تبعد الدّات المُخلِقة كثيراً عن المشهد العام للرؤية في مغاور مختلفة فإنّ الشاعر سيُعرّض الوازع الدّيني لها لتفعيل عنصر الرضا والقناعة داخلها (واقنع بما قسم الإله وقتلوا)،

(1) ديوان: 158.

(2) المصدر نفسه: 177.

وفي البيت الثاني يُجِلُّ الشاعر الرؤية المركزية لعدد من الجمل الشعرية التي تُحاول تثبيت المضامين التي جاء بها البيت الأول (إنَّ الحسود يرى الحياة جهنماً ويعيش في الدنيا كحيّاً مزدراً).

ويُعبّر الشاعر في النصّ اللاحق عن مُجمل الرؤية الموضوعية لمُحور (الشيب والشباب) اللذين يتفاعلان فيما بينهما، ليكونا نوعاً من القنبلة الموقوتة التي لا تملك إلا أن تنفجر في أيّة لحظة، وستتجيب له الذات الشاعرة مرعومة وهي في حالة من اليأس والانهيار:

وَلَيْسَ الشَّبَابُ فَلَسْتُ أَقْرَبُ بَعْدَهُ      بِسَمِّ الصَّبَاحِ وَمَطْلَعِ الْأَقْمَارِ  
يَلْذِي الْفَتَى مَا الشَّيْبُ مَدُّ ظِلَالِهِ      فَالشَّيْبُ حَقّاً آتَةٌ الْأَعْمَارِ<sup>(1)</sup>

تنبع الرؤية الكامنة في هذا النصّ من رحم التجربة المريرة التي عاناها الشاعر بفعل مرور الأيام وتقدم العمر وما يُخلّفه ذلك من مأساة، في مُستهلّ النصّ يصادفنا الفعل (ولّى) الذي يُعبّر عن شيء من الحزن والتأوّه وهو المُعبّر لغوياً عن دلالة الفقدان، ولعلّ الشاعر سيكون على حق في تأوّهه هذا إذا ما عرفنا أنّ العنصر المفقود منه هو (الشباب) الذي تفاعل كثيراً مع روح الشاعر، وكيف لا وهو الذي يُمثّل حيويته ونشاطه وسعادته وكلّ هذه الأمور قد فقدوها الشاعر بفقدان الشباب (فلسْتُ أَقْرَبُ بَعْدَهُ بِسَمِّ الصَّبَاحِ وَمَطْلَعِ الْأَقْمَارِ)، وفي البيت الثاني من النصّ يُطالعنا الشاعر بمجملّة شعرية مُحملة بخصائص التجربة التي تُحيط بالرؤية المركزية للنصّ (يلْذِي الْفَتَى مَا الشَّيْبُ مَدُّ ظِلَالِهِ)، ثمّ ما تلبث ظلال هذه التجربة أن تتحوّل إلى مد من المضامين المُكتنفة في جملة شعرية واحدة تتناسب مع طبيعة الشكل الشعري الذي بُنِيَ الشاعر وهو الرباعيّات (فالشيب حقّاً آتة الأعمار).

يقدّم النصّ التالي في مُستهلّه جملة شعرية ستقوم على أسامها أبعاد الرؤية العامة لمُحور (القضاء والقدر)، وهنا يمكننا القول إنّ وجود هذا المُحور وسعة انتشاره على مناطق

(1) ديواني: 183.

شعرية واسعة في ديوان الشاعر دليل على قوة الوازن الفني عند، ومدى ارتباط السمة  
الدينية بالمعتقدات العامة لإنسان أحد حلمي الأمودي:

يجري القضاء لأمر لا مرد له ما ضجة الكون إلا للقضاء صدى  
فسلم الأمر للباري نحمد فرجاً قد يبلغ المرء في التسليم ما قصداً<sup>(1)</sup>

تتدخل العتبة النصية لهذا النموذج وعلى نحو مباشر في تكوين ملامح الرؤية  
العامة في النص، إذ يؤجّه الفعل (يجري) مسار هذه الرؤية المرتبط بمضمون الجملة  
الشعرية التي تحمل أبعاداً دينية (القضاء لأمر لا مرد له)، ثم يتواصل الاندفاع الصنيمي  
لقناعة الشاعر المتعلقة بهذا الأمر في تعزيز مسار النص لإنعاش الرؤية عبر الجملة (ما  
ضجة الكون إلا للقضاء صدى) التي تُحدّد ثباتاً أكبر للمعنى الرؤيوي المائل هنا،  
وبعدها يتحوّل الشاعر إلى الذات المتلقية لفحص مستوى الأثر الذي وصلت إليه الرؤية  
من خلال طلب الاستجابة لمضامينها في جملة قائمة على نوع من التبادل العادل (فسلم  
الأمر للباري نحمد فرجاً)، وما يلبث الشاعر أن يُغري المتلقي بمغريات عدة سعياً في  
الوصول إلى استجابة سريعة ومقنعة (قد يبلغ المرء في التسليم ما قصداً).

على أن التسليم لمجريات القدر والخنوع له لا يقضي أن يجلد الإنسان إلى الذعة  
والحمول وترك أسباب الاستمرار في الحياة، وهذا ما سيبيته النص اللاحق الذي يتضمن  
عدداً من الرؤيات الموجهة للذات المتلقية:

لا تخلدن إلى السكون فإلما تزكو الحياة لمن يحض ويداب  
من يطلب العيش الكريم بمهده حرّ العزيمة لا يفته المطلب<sup>(2)</sup>

إذ يتطلّع الشاعر في معرض بنائه لأنموذج إنسانه المثالي لعالمه إلى توجيه هذا  
الإنسان للعمل وعدم الخلود للراحة والسكون اللذين لن يغيّرا شيئاً، يطلب الشاعر من

(1) ديواني: 398.

(2) المصدر نفسه: 73.

المتلقي عبر صيغة التهي عدم الخلود إلى السكون، لأنه لن يؤدي إلا إلى متاهات مُبتعداً عن الوصول إلى الحياة السعيدة التي لن ينالها سوى من يظل (لا تخلدُ إلى السكون فإنما تزكو الحياة لمن يحدُّ ويدأبُ)، ولأن الشاعر كان جدياً في هذه المسألة لذا فإنه سيكون أكثر جدية في البيت الثاني القائم على أسلوب الشرط، على النحو الذي تثبت فيه مُعطيات المضامين العامة لرؤية الشاعر (من يطلب العيش الكريم بمجده حرَّ العزيمة لا يفتنه المطلب).

ويعان الشاعر في النموذج الشعري اللاحق محور (اللسان) بوصفه الشكل الآخر للتصرف الإنساني، ولكون هذا المحور مرتبطاً بالعديد من المحاور الرؤيوية عند الشاعر لذا فإنه قد أُولاه عناية خاصة، وهو بهذه الرؤية لا يتعد كثيراً عن المسار الموضوعي لرؤية الشاعر:

احفظ لسانك ما قدرت فإنه نازٍ ولكن جرهما لا يجمدُ  
ليس الكلام إذا أطلت خيوطه إلا شباكاً للرؤية تُعقدُ<sup>(1)</sup>

يُصرِّح الشاعر للذات المتلقي عبر الجملة الشعرية المُستهلّة بالفعل (احفظ) المُقرن بـ (لسانك ما قدرت) إلى وجوب الالتزام إلى حدٍّ ما بمنظومة الأوامر التي تقتضيها الوحدة التعبيرية (احفظ)، ثم ينتقل الشاعر خطوة أخرى لتوكيد المعطى المضموني الأول المتعلق بالرؤية من خلال الوحدة التعبيرية (فإنه نازٍ)، ثم يشتغل في الخطوة الأخرى على إزاحة هذه الثار (ولكن جرهما لا يجمدُ) على النحو الذي يجعل منه النموذجاً سوداوياً في أعماق الذات المتلقي، ثم يتوجّه في البيت الثاني إلى إحالة الرؤية في مسار نصي يعتمد أسلوب التقي في سبيل إيقاف الأثر السلبي الذي يتج عن (اللسان) محور الرؤية: (ليس الكلام إذا أطلت خيوطه إلا شباكاً للرؤية تُعقدُ).

ويُركّز الشاعر في عوره الأخير على موضوع مهم أكسبه ومن دون قصيدٍ العديد من المآسي ولعلّه ليس الوحيد في ذلك بل شعبٌ بأكمله، هذا المحور المهم هو محور (الوطن)، وسيمثل النموذج اللاحق هذا المحور:

ترقرق في عيوني كلُّ يوم دموعي والأسى يُجري الدُموعا  
أرى وطني لدى الأعداء نهياً وأشعرُ أنه حلّ الفضلوا<sup>(1)</sup>

يكشف هذا النص في سطره عن جملة من المآسي التي تعرّض لها الشاعر عبر العديد من الوحدات اللغوية (ترقرق في عيوني كلُّ يوم دموعي، والأسى يُجري الدُموعا)، ولا يمكن أن تعرّض الشاعر لكلّ هذه الأحزان من دون أن يكون هنالك سبب مقنع يستدعي منه ذلك، وفي البيت الثاني سيتلغ هذا السبب عبر الجملة (أرى وطني لدى الأعداء نهياً)، وهذا المشهد كما يبدو قد أنهك نفسية الشاعر وأتعبها كثيراً مما يمكننا القول إن طبيعة الحزن والمآسة التي مرّت بها الذات الشاعرة تتساوى مع طبيعة المشهد الذي يُشكّل التجربة الواقعية التي عاشها، وجاء توكيد ذلك من خلال الجملة الشعرية (وأشعرُ أنه حلّ الفضلوا) التي ثبتت عمق الصلة التي تربط بين الشاعر ووطنه.

إن عملية محو الروايات في عاود معينة وتمازجها داخل الذات الشاعرة مُرتبط بطبيعة العلاقة بين الشاعر وهذه المحاور، مما ينتج عنه وجهات نظر تختلف في قوتها وتأثيرها في الذات المتلقية حسب طبيعة التجربة وأثرها داخل الشاعر.

### الموقف من الشعر

الشعر بطبيعته تعبير عن حالة نفسية يخرج فيها الإنسان من استقراره العادي ويرتفع به إلى عالم غير هذا العالم<sup>(2)</sup>، إذ يتفصل الشاعر عن الغفاه الجماعي الذي ينتمي إليه مستغلاً بخطاب فني يتبع من صميم ذاته مكوناً موقفاً خاصاً من الحياة وقضاياها،

(1) ديواني: 252

(2) ينظر: ديوان اللؤيت في الشعر العربي: 30.



وهذا الموقف إنما يعبر عن روحه المتوقدة، فالمعروف أن ((وراء كل أثر شعري رغبة في البوح، وهذا البوح قد يكون فردياً يرتبط بالشاعر، كفرد ذي أحلام ومشاريع شخصية، وقد يكون عاماً متعلقاً بالناس، كمجموعة ذات أحلام مشتركة وبعيدة))<sup>(1)</sup>.

الموضوع الذي نتحدث عنه هنا هو الموقف الشعري - أي موقف الشاعر من الشعر -، وهذا الأمر متأثر بسبب بعض الضغوطات التي تمارسها سلطة الشعر على الشاعر مما يجبر الشاعر في النهاية على البت برأي خاص يراه.

يُعرف الموقف الشعري بأنه علاقة متبادلة الفاعلين، في لحظة ما من التاريخ أو هو وضعية، تحدد ممارسة كتابية معينة، ووجهة نظر من العمل والإنتاج الأدبيين<sup>(2)</sup>، وفي هذه اللحظة من الزمن يتحول الشاعر من كونه شاعراً فحسب إلى كونه شاعراً ناقداً نافذ البصيرة، وهنا يتجلى العمل النقدي للشاعر لأنه يمارس العملين في آن واحد - الشعري والنقدي - فيصبح الموروث الشعري لدى (الشاعر الناقد) غيوطاً قابلةً للنسج والتكوين من جديد، ((وهكذا يتجاوز الشعر مساحة المقردة ويفرض الموقف الشعري سطوته على المألوف وتغني الحالة الشعرية مربع الصورة المألوفة))<sup>(3)</sup>.

أحمد حلمي عبد الباقي كغيره من الشعراء الذين يحثون عن فضاء شعري مغاير لما نعارف عليه الشعراء<sup>(4)</sup>، فهو ((لا يتوانى عن التمرد على الشعر، وعلى قيوده التي تحد من قول ما يريد أحياناً، رغم اتساع ثقافته الشعرية واللغوية))<sup>(5)</sup>، التي أدركه كثيراً لكن إصراره على التمايز دفعه إلى محاولة الكشف عن بعض وجهات النظر الخاصة التي تتمركز حول الشعر.

(1) مملكة الفجر: 16.

(2) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 233.

(3) الكشف عن أسرار القصيدة: 96.

(4) سبق أن تحدثنا عن جزء من هذا الأمر في الأطروحة، ينظر: المصنفات: 10 - 13.

(5) ديواني: 18.

يتقسم الموقف الشعري عند أحمد حلمي على أقسام عدة على وفق ما وجدناه من آراء تقليدية ضمّنها شعره، وهي كالآتي:

1. مواقف تصريحية، وتنقسم على:

1. موقفه من عروض الشعر.
2. الموقف من الكم الشعري.
3. أوقات قول الشعر.
4. موقفه من القرينة الشعرية.
5. الموقف من التكلّف.
6. الموقف من الخيال الشعري.

ب. مواقف تضمينية، وينضم تحت هذا العنوان المبنى الحكائي الذي يحاول الشاعر إقامته من خلال نصوص شعرية معينة.

### موقفه من عروض الشعر:

الشاعر أحمد حلمي كما عرفناه جميعاً من خلال ديوان شعره الموسوم بـ (دهواني) شاعر متمكن ومحافظ على قوانين الشعر العربي المعروفة إذا ما تجاوزنا بعض الخروقات الوزنية التي لا تقاس أمام هذا الكم المائل، ولكن هذا لم يمنعه من أن يبدى رأيه تجاه هذه المسألة فهناك بعض القيود الشعرية التي تستغزه - كما سماها - ليستنفر في سبيل ذلك جميع قواه ناشداً التغيير، وذلك في قوله:

تأمل في العروض تجمد قيوداً      تغل الفكر أحكمها العروض  
لحطم كل قيد حين يوحى      إليك روائع الفكر القريض<sup>(1)</sup>

في هذا النموذج يرى الشاعر أحمد حلمي أنّ في عروض الشعر قيوداً تحدّ من قدرة الشاعر على تجميع أفكاره وتشكيلها في خطاب شعري ثرّ، فمن الضروري - حسب الشاعر - أن نحطم هذه القيود من أجل الوصول إلى نموذج يعكس روح الفنان الذي يبحث عن فضاء فني حرّ (قحطم كل قيد حين يوحى إليك روائع الفكر القريض)،

(1) المصدر نفسه: 239.

وفي الوقت الذي نرى الشاعر يتتقد فيه أوزان الشعر نجده يلتزم بها في آن واحد، ولذا يجب القول إننا حين نأمل هذا الهجاء للعروض، فإننا نجد في معناه الأبعد حساً فنياً يشد التغيير<sup>(1)</sup> توافاً إلى أنموذج تطمئن إليه النفس حين تستند إلى جانبه.

وللشاعر نصوص شعرية أخرى تتضمن بين ثناياها مواقف شعرية، كما في هذا الأنموذج:

يخلق في سماء الكون طكري وشعري لا يجيد عن القوافي

إذا ما الفخ شد على هزار فما ضاع القوادم والخوافي<sup>(2)</sup>

إذ يؤكد الشاعر على أهمية القوافي ودورها في ترسيخ الفكرة، فهي أشبه ما تكون بالفخاخ التي تقبض على الأفكار التي تحتاج القضاء الشعري للشاعر، ومن غير وجودها فإن القصيدة ستعاني نقصاً إيقاعياً مهماً، ولعل هذا الرأي صرح به أحمد حلمي هنا ما كان يتناسب مع نماذج شعرية أخرى كالشعر الحر - مثلاً - لو كان الشاعر قد مارسه فعلاً، إذ إننا جميعاً نعرف أهمية القافية ودورها البنائي المهم في الرباعيات، فالقافية هي التي ((تضبط خطواتنا في القراءة))<sup>(3)</sup> كما أننا لا ننسى الدور المهم الذي تلعبه في تحديد هيكل الرباعية المتمثل بـ (الأربعة أسطر) وقد تحدثنا عن ذلك سابقاً.

### الموقف من الكم الشعري:

للشاعر أحمد حلمي مواقف أخرى لا تقل أهمية عن موقفه الشعري من العروض، ومنه الموقف من الكم الشعري الذي نجده ممثلاً في هذا الأنموذج:

إن قل شعري ما قلت سواي فالبدر يحجب نور الأنجم الغرر

ما قلته عرضاً أو صغته غرضاً لكنه حكيم جاءت على قدر<sup>(4)</sup>

إذ يصدر الشاعر هنا العديد من الاعترافات، ومنها قلة شعره الذي علله بكثرة شغائله الطيبة التي قد تغفر للشاعر هذه القلة، ثم أتبعه بموقف آخر هو السبب الذي

(1) ديواني: 18.

(2) المصدر نفسه: 267.

(3) الإيقاع في الشعر الحديث في العراق: 130.

(4) ديواني: 185.

استدعاه لقول الشعر الذي لم يكن بالسبب العرضي الذي لا يمت إلى روح الفنان بصلة مينة، والثابت أن هذه الرباعية قالها الشاعر مبكراً وإلا فما سبب وجودها بين 2032 رباعية ضمها ديوان الشاعر ثم يقول بعد ذلك أن شعره قليل !

### أوقات قول الشعر:

كما أن للشاعر موقفه الشعري المرتبط بتوقيت آلية قول الشعر، وهو في هذا يكشف عن ذائقة نقدية متميزة وواسعة باستطاعتها حسم لمباح العمل الشعري، وهو ما يؤهله بالتالي إلى توجيه الشعر وجهته الصحيحة واستثمار جميع طاقاته: أمسك عن الشعر ما عانيت معضلة فالنفس تلوي كما تلوي الرياحين تنبو الحقائق عن فكر يساوره هم الحياة وتفزوه الأطنان<sup>(1)</sup>

إذ يدعو الشاعر في هذا النص إلى الإمساك عن قول الشعر حينما يتعرض الشاعر - أي شاعر - إلى مشكلة ما قد تعرض العملية الشعرية للفشل، إذا ما مارس الشاعر سلطته وأجبر النص على الخروج من بين يديه، معللاً ذلك بأن النفس متلهذبة لا تبقى على حال واحد، ولعل هذا النموذج متأثر إلى حد كبير بقول بشر بن المعتز ((خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إليك فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرأ وأشرف حسباً وأحسن في الأسماح وأحلى في الصدور))<sup>(2)</sup>.

### موقفه من القرينة الشعرية:

لا يتوقف الشاعر عند المواقف السابقة بل يستمر في إنتاج العديد من النصوص الشعرية المتضمنة لعدد من مواقفه، ومن ذلك موقفه من القرينة الشعرية، حيث يقول: قالوا القرينة شيء ليس تتركه منا القول ولا باليد نلصقها أجبتهم ذاك حق وفي مائلة أما إذا جملت بالرجل أدعسها<sup>(3)</sup>

ففي هذا النص يكشف الشاعر أحمد حلمي عن موقف جليد من مواقفه تجاه الشعر في شيء من العمل الحوارية الذي يبينه وبين مجموعة من الأشخاص وكأنهم

(1) ديواني: 353.

(2) البيان والبيان، أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ تحقيق: فوزي عطوي: 1 / 86.

(3) ديواني: 367.

جملة من الشعراء، ويبيّن فيه أنّ (القريجة) موهبة ليست بالشيء الملموس الذي باستطاعة أيّ كان امتلاكها وإلّا ما هي شيء غير مُدرك، فهي موهبة يُمنحها الشخص ولا يستطيع أخذها بالقوة، وهي إذا ما كانت مرنة فباستطاعتها التكيف والتحوّل على وفق الظروف، وعلى الشاعر حيثل أن يحافظ عليها وإلا فلا فائدة منها إذا ما جمدت ولم تُعدّ تسعف صاحبها.

### الموقف من التكلف:

وللشاعر موقف حازم من التكلف بوصفه واحداً من الشعراء الذين يتحلّون بنشاط كتابي مفعم بالانسيابية ويعد كلّ البعد عن التكلف والتعقيد اللذين يسيّتان كثيراً إلى الشاعر وعمله الشعري:

يمحو التكلف في الكلام صفاءه إن كان نظماً أو بدءاً مشوراً  
إنّ البيان الحقّ فجر مشرق يضفي على صفح البلاغة نوراً<sup>(1)</sup>

في هذا النصّ يبيّن الشاعر أنّ للتكلف دوره السلبيّ في نحو صفاء الكلام شعراً كان أمّ نثراً، فعلى المتكلم البليغ أن يتعدّ عن التكلف قدر ما يستطيع في سبيل إضفاء صفة البلاغة على كلامه.

### الموقف من الخيال الشعري:

ينضمّ تحت هذا العنوان موقف الشاعر من الخيال الشعري، لما للخيال من دور كبير في عملية بناء النصّ الشعري، حيث يقول:

بيناها بيوتاً من قريضي ويتناحيث كنا بالعمراء  
ومن ينشئ بيوتاً من قريضي كمن ينشي بيوتاً في الهواء<sup>(2)</sup>

إذا بيّن الشاعر في هذا النصّ أنّ الشاعر القادر على بناء نصّ شعري متخيّل هو كالبنا المتمكن الذي بإمكانه تشييد بيت حقيقيّ في الهواء، وإنشاء بيت حقيقيّ في الهواء - كما نعرف - هو من الأمور المستحيلة التي يصعب على البناء فعلها إلا إذا اجتمع ت عنده أمور أخرى خارقة تساعد على فعل ذلك، كذلك فإنّ الشاعر لن يستطيع بناء نصّ شعري كبير ما لم يملك خيلاً شعرياً خصباً يسانده في كل لحظة.

(1) ديواني: 182.

(2) المصدر نفسه: 38.

## الخاتمة

يُمثل الشعر أحد أهم المنتجات الفكرية لعالم البشر التي تتركز عليها مقومات بناء مجتمع إنساني مثالي، ولعل الشعر هنا ويفعل طبيعته السحرية استطاع أن يخترق جميع الدفاعات التي حاول أن يغلقها المد الطاغى لقوى الشر التي تهدد وجود العالم البشري، هذا إذا ذهبنا مع الذين يدعون أن الفن أساسه هو خدمة المجتمع الإنساني، أما لو سألنا الذين يقولون بخصوصية الفن وأن الهدف من وراءه يجب أن يكون خدمة للفن لا غير، فعلينا أن نقول هنا ويكفّر لنا إن هذا الفن (الشعر) مع قصديته الفنية قادر على انتزاع جميع أنواع الالتحلل الكامن في النفس، فالشيء الجميل لا يترك إلا جيلاً، وحين ينكشف عن هذا العالم الغمام الأسود سيكون للفن متسع أكبر في ترويض بني البشر ويبحث الطاقات الخفية فيهم.

إن الرباعيات كانت إحدى التماذج الشعرية الأصيلة التي مال إليها عدد لا بأس فيه من الشعراء (ومنهم الشاعر أحمد حلمي عبد الباقي) للتفيس عما جرى.. ولكي لا يذهب الكلام أبعد من ذلك نعود لنقول إن البحث انتهى وكان لا بدّ له أن يفرض مساحة كتابية معينة يسجل فيها أهم إنجازاته التي كشف عنها ستار الحقيقة ويسجل هنا أبرز ما أدركه البحث واهتدى إليه:

- البيت الشعري يُمكّن عبر امتداده الزمني نوعاً من التواصل بين الإنسان العربي وما اكتشفته فطرته البسيطة.
- الرباعيات فن نشأ وترعرع بين العرب وفي الأرض العربية ولا يمكن له أن يعقّ والديه يوماً ما.
- نماذج الرباعيات عن أخواتها الفنون الشعرية في عدد من الميزات، منها الشكل والوزن والقافية والقواعد اللغوية الدقيقة.
- لغة الشاعر العديد من الآليات التي شاء ويقصد منه في الغالب لسبب فني أو مضموني أن تتوافر على العديد منها، بل تفتن في التنوع الجزئي لبعض منها

كالتكرار الذي توسّع الشاعر فيه ليشمل تكرار الكلمة والتركيب والتكرار المحوري، الذي غالباً ما يتجلى في التصوص بالصيغة اللغوية نفسها التي جاء عليها والإيقاع الذي تمسّق به.

▪ ثراء المعجم الشعري لأحمد حلمي الذي استقى فيه دلالاته من مصادر مختلفة أهمّها الموروث اللغوي للشاعر واللغة المعاصرة والمفردات الشعبية، وقد دار هذا المعجم حول محاور الكون والحياة ومحاور أخرى أقل أهمية من ذلك.

▪ أسلوب الحذف عند الشاعر متنوّع وهو دليل على ثرائه، ويتمحور بين حذف الحرف فالمقطع والكلمة ثمّ حذف التراكيب، وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب اضطرارياً ليصب في خدمة المسار الوزني للنص الشعري، إلا أنّ هناك العديد من التماذج التي تضمّ بين جنباتها هذا الأسلوب مما يسجّل لها إنجازاً كبيراً على المستوى الفني.

▪ ويسجّل التناص أعلى قيمة فنية في شعر أحمد حلمي لما له من أهداف وآثار يهيمن صدها على الجانبين الفني والمضموني، وهو ظاهرة أصيلة في شعر الشاعر بسبب تعدّد المصادر التي استقى الشاعر منها ثقافته، وأهمّ هذه المصادر المصدر الذاتي (القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف)، والمصدر الأدبي، ومصدر التراث والثرات الشعبي.

▪ تمتاز لغة أحمد حلمي بطبيعتها الشعرية ذات التنوّع الأسلوبي كالتضاد وتوظيف اللغة الشعبية وتوظيف المفردات القديمة والمفردات الأجنبية واستخدام العديد من الأساليب اللغوية البحتة، سعياً للوصول إلى نوع من التآلف الدلالي بين عناصر النص الشعري.

▪ يؤكد الشاعر على أهمية الصورة الشعرية من خلال الاهتمام بتعددية أنماطها التي تمحورت بين النمط الحسي الذي يقصد الشاعر من وراءه تنمية حواس المتلقي، والنمط الكلي والجزئي الذي يُشير إلى وجود نوع من الوحدة العضوية بين

رباعيات الشاعر، والتمط المتحرك والثابت الذي يدل على كم الطاقة المتوافرة في النص ونوعها.

■ للصورة عند الشاعر مصادر عدة وأهم هذه المصادر المصدر التراثي الذي يؤخذ على أهمية إرث الأمة في نفس الشاعر ومن ثم المصدر الديني، ولعلها ليست من المصادفة أن تهيمن الثقافة الدينية على مناطق شاسعة من الديوان، إذا ما علمنا أن أوليات الثقافة التي حظي بها الشاعر في صباه كانت تتمحور بين الثقافتين الدينية والقرائية، لم يأتي بعده المصدر اللغوي الذي يُعبر عن ثقة الشاعر بنفسه مُعلنًا أن هناك نوعاً من التوافق بينه وبين الصورة الفنية ولعل ذلك لا يمنع من أن يكون للصورة مصدراً واقعياً تُكسب عليه، وهو ما يتناوله المصدر الرابع من مصادر الصورة.

■ وللبحث وقفة مُعينة توقف عندها على القيمة التعبيرية للصورة الشعرية، توصلنا من خلالها إلى عدد من النتائج أهمها الاختصار في اللغة في التعبير عن الصورة وهذا ما يتناسب واقعياً مع النموذج الفني للرباعيات، وربط الصورة بدلالات النص اللغوية التي نتجدهم بالتالي مضمون النص.

■ أما عن الإيقاع الخارجي فإن الشاعر يستخدم أوزاناً مُعينة أهمها الكامل والوافر والبسيط والطويل، ولعل هذه الأوزان الطويلة تناسب كثيراً مع النموذج القديم للنص الشعري أكثر من تناسب الأوزان القصيرة، على أن هناك عدداً من الحروقات البسيطة التي وقع الشاعر فيها وربما يكون مُتخصداً في ذلك لخدمة بعض الجوانب المضموني للنص.

■ يُركز الشاعر على قوافيه مُعينة لما لها من دور كبير على المستوى الدلالي للنص، وأهم هذه القوافي هما الرأه الذي تمثل فيه الصمة التكرارية، والدال الذي يتمتع بصفته الانفجارية.



- يوظف الشاعر عدداً من الآليات التي تكون مجموعها الإيقاع الداخلي للنص الشعري، يسعى من خلالها إلى إضافة نغمية عالية للنص الشعري وبالتالي التأثير على الدلالة العامة في النص.
  - في الرؤية الذاتية الموضوعية يسعى الشاعر من خلالها بناء إنسانيته النموذجي.
  - للشاعر مواقف معينة من الشعر تجلّت في عدد من التصوص الشعرية يهدف من خلالها إلى تأسيس النموذج شعري أكثر حرية مما وجدته الشاعر في شكل الرباعيات.
  - وعلينا هنا أن نوصي بدراسة عمودية الفكرة في فن الرباعيات عامة وعند الشاعر أحمد حلمي خاصة نظراً لما لهذا الموضوع من أهمية كبرى، كما أن هذا الديوان وصوره بحاجة إلى دراسة بلاغية دقيقة لذا نوصي بدراسة الصورة البيانية في شعر أحمد حلمي.
- فضلاً عن النتائج الضمنية المثبتة في مواضع معينة من البحث التي توصلنا إليها.
- ولله الحمد والمثمة من قبل ومن بعد....

## المصادر والمراجع

### القرآن الكريم

- الكتب العربية والمترجمة.
- الدوريات.
- الرسائل الجامعية.

### الكتب العربية والمترجمة:

- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د. عبد القادر فيلدوح، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.
- أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، د. ربيعي محمد علي عبد الحلق، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1989.
- الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، معروف الرصافي، قدم له وعلق عليه الأستاذان كمال إبراهيم ومصطفى جواد، مطبعة المعارف، ط 2، بغداد، 1969.
- الإرشاد الأصغر، إعداد: خليل توفيق موسى، دار الإرشاد الأصغر، حمص - سوريا، 2002.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي، د. علي عشري زايد، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط 1، طرابلس - ليبيا، 1978.
- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط 3، بيروت، 1974.
- الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، احمد الشايب، المطبعة الفاروقية، الإسكندرية، 1939.
- الأصابع في موقد الشعر: مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، حاتم الصكر، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1986.

- الأصوات اللغوية، د. عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، عمان - الأردن، 1998.
- أطراف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، د. نعيم اليافي، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، ط 5، بيروت، 1980.
- الأغاني، لأبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت 356 هـ)، نشر صلاح يوسف الخليل، دار الفكر للجميع، بيروت، 1970.
- الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجاً، خيس الورتاني، دار حوار، ط 1، اللاذقية - سوريا، 2005.
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، ط 2، النجف، 1974.
- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د. فيصل صالح القصيري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 2006.
- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكر، ترجمة: مجيد الماشطة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1986.
- البيان والتبيين، أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، (د. ت.).
- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، مجموعة من المحققين، دار الهداية، بيروت، (د. ت.).
- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، مكتبة الإيمان، ط 1، مصر، 1997.
- تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (الشام)، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، 1990.
- تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، 1990.

- التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث - دراسات وقضايا -، د. صابر عبد الدايم، مكتبة الخالجي، ط 1، مصر، 1990.
- التجربة الخلاقة، س. م. بورا، ترجمة: سلامة حجاوي، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، بغداد 1986.
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار الشؤون للطباعة والنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1985.
- محولات النص: محو ومقالات في النقد الأدبي، د. إبراهيم خليل، مطابع البهجة، إربد - الأردن، 1998.
- تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، د. عبد الله محمد الغدامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 1987.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق: اتجاهات الرؤية وجماليات النسيج، د. علي عباس حلوان، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975.
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، صفحات للدراسات والنشر، ط 1، دمشق، 2008.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة - دار الثقافة، بيروت، (د. ت.).
- التكرار بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط 2، بيروت، 1986.
- تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، ط 2، بيروت، 1971.
- التناص بين النظرية والتطبيق شعر اليانتي نموذجاً، د. أحمد طعمة الحلبي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2007.
- التناص: نظرياً وتطبيقاً، أحمد الزغبي، مكتبة الكناني، ط 1، إربد - الأردن، 1995.

- جدلية الحفاء والتجلي: دراسات بنوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- الجديد في العروض دراسات نقدية، علي حيد خضر، مطبعة شفيق، بغداد، 1983.
- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والتقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
- جماليات الصورة الفنية، ميخائيل أوفسياتيكوف - ميخائيل حرايشنكو، ترجمة: رضا الظاهر، دار المحدثات للطباعة والنشر، ط 1، المملكة المغربية، 1984.
- جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، مطابع وزارة الثقافة، ط 1، دمشق، 2005.
- الجمالية في الفكر العربي، د. عبد القادر فيدوح، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- جبهة خطب العرب، أحمد زكي صفوت، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت).
- الحداثة في الشعر العربي المعاصر: يانها ومظاهرها، د. محمد العبد حمود، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت، 1986.
- حياتي في الشعر (ضمن الأعمال الشعرية الكاملة)، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 2006.
- خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- الخطيئة والتكفير من البنية إلى التشريعية، د. عبد الله محمد الغدامي، النادي الأدبي الثقافي، ط 1، جدة - السعودية، 1985.
- دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية محمد ثابت الفندي - أحمد الشتاوي - إبراهيم زكي خورشيد - عبد الحميد يونس، مطبعة جهان، إيران، 1352 هـ - 1933.

- دراسات في اللغة والشعر والنثر الفارسي، د. محمد وصفي أبو مخلي، مطبعة جامعة البصرة، العراق، 1987.
- دراسات في نقد الشعر، إلياس الخوري، دار ابن رشد ط 2، بيروت، 1982.
- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.
- دلالات الترتيب والتركيب في سورة البقرة: دراسة لغوية في ضوء علم المناسبة، د. زهراء خالد سعد الله العبيدي، مؤسسة الواحة، ط 1، الموصل، 2007.
- دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن إطميش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- ديوان امرئ القيس، حققه ويؤنه وشرحه وضبط بالشكل أبياته حنا الفاعوري، دار الجليل، ط 1، بيروت، 1989.
- ديوان النونية في الشعر العربي (في عشرة قرون)، صنعه وقدم له: د. كامل مصطفى الشبيبي، دار الثقافة، بيروت، 1972.
- ديوان الشافعي وحكمه وكلماته السائرة، جمعه وضبطه وشرحه يوسف علي بديوي، دار الفجر، ط 1، دمشق، 2000.
- ديوان أبي الطيب المتني، بشرح أبي البقاء المكي (المتوفى سنة 610 هـ) المسمى البيان في شرح النيران، ضبط نعه وصححه: د. كمال طالب، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1997.
- ديوان عمر ابن أبي ربيعة، بإشراف أحمد أكرم الطباع، دار القلم، بيروت - لبنان، (د. ت).
- ديوان الكان وكان في الشعر الشعبي العربي القديم، د. كامل مصطفى الشبيبي، دار الشؤون الثقافية العامة - دار الحرية للطباعة، بغداد، 1987.
- ديواني، أحمد حلمي عبد الباقي، إعداد وتقديم إبراهيم نصر الله، مؤسسة خالد شومان - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2002.

- رؤيا العصر الغاضب: مقالات في الشعر، ماجد صالح السامرائي، دار الطليعة، ط 1، بيروت، 1982.
- الرؤيا في شعر البياتي، عبيد الدين صبيحي، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1988.
- سر الفصاحة، الأمير أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن ستان الخفاجي الحلبي (423 - 466 هـ)، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1982.
- السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين 1930-1980 نموذجاً، حلوي الهاشمي، الجزء الثاني، الوطن للطباعة والنشر، الإمارات، 1993.
- سنن أبي داود (سليمان بن الأشعث أبو داود السجستاني الأزدي)، تحقيق: محمد عبيد الدين عبد الحميد، دار الفكر، (د. ت).
- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، عبد الحفي بن أحمد بن محمد العسكري الحنبلي، تحقيق: عبد القادر الأرناؤوط، محمود الأرناؤوط، دار بن كثير، ط 1، دمشق 1406 هـ - 1986.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، 1968.
- شرح صحيح مسلم، للإمام يحيى بن زكريا بن شرف النووي الدمشقي (ت 676 هـ)، تحقيق: عبد الرؤوف سعد، المكتبة التوفيقية، مصر، (د. ت).
- شعر أدونيس: البنية والدلالة، راوية عياوي، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
- الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، مجموعة من الباحثين، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
- الشعر العربي الموريتاني الحديث من 1970 إلى 1995: دراسة نقدية تحليلية، د. مباركة بنت البراء (بته)، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

- الشعر والفنون: مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المريد الثالث 1974، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974.
- شعرية القصيدة العربية الحديثة: نماذج في التطبيق، د. محمد صابر عبيد، غيوم للنشر، بغداد 2000.
- الشعرية والحداثة بين آفق النقد الأدبي وآفاق النظرية الشعرية، د. بشير تاويريت، دار رسلان، ط 1، دمشق، 2008.
- صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي (194-256 هـ)، تحقيق: مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، ط 3، بيروت، 1407 هـ - 1987 م.
- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، بيروت، 1983.
- الصورة الشعرية، سي - دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي - مالك ميري - سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد 1982.
- الصورة الشعرية عند البردوني، وليد مشوح، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1994.
- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الاتفعال والحس، د. وحيد صبحي كبابه، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1987.
- الطرق على آنية الصمت: دراسة نقدية في شعر عمود اليريكاني، أسامة الشعماني، المركز الثقافي العربي، ط 1، زبورخ - بغداد، 2006.
- ظواهر فنية في الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان السيد، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.



- العاقل الحالي والمرحس المغالي، صفى الدين الحلبي، تحقيق: د. حسين نصار، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، بغداد، 1990.
- العروض بين التنظير والتطبيق، د. محمد الكاشف - د. أحمد هريدي - د. محمد حامر، مطبعة المدني، ط 1، مصر، 1985.
- الموصل، 1989.
- العروض والقافية: دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989.
- العزلة، تأليف: أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البستي، المطبعة السلفية، ط 2، القاهرة، 1399هـ.
- عضوية الأداة الشعرية، أ.د. محمد صابر عبيد دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 2007.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، ط 1، الزرقاء - الأردن، 1985.
- العقل الشعري، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2004.
- علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق - دراسة تاريخية. تأصيلية. نقدية، د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر - بيروت، دار الفكر - دمشق، ط 2، 1996.
- علم اللغة العام، فردنان دي سوسور، ترجمة د. يوبيل يوسف عزيز، دار الكتب للطباعة والنشر، ط 2، الموصل، 1988.
- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، د. صبحي إبراهيم الفقي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2000.
- علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار تويقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1991.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، الأزدي (390 – 456 هـ)، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، ط 4، بيروت، 1972.
- عمر الحيام الحكيم الرياضي الفلكي النيسابوري، أحمد حامد الصراف، مطبعة العارف، ط 3، بغداد، 1960.
- عون المعبود شرح سنن أبي داود، تأليف محمد شمس الحق العظيم آبادي، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت، 1995.
- فضاء البيت الشعري، عبد الجبار داود البصري، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996.
- فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي، د. عبد القادر عبو، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
- الفن الأدبي: أجناسه.. أنواعه، د. غازي يموت، دار الحداثة، ط 1، بيروت، 1990.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء مخلوصي، دار الكتب، ط 4، بيروت، 1974.
- الفنون الشعرية غير المعربة (الكان وكان والقوما)، د. رضا محسن القريشي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
- الفنون الشعرية غير المعربة (الموالي)، د. رضا محسن حود، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.
- في أدب العصور المتأخرة، د. ناظم رشيد، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، 1985.
- في حداثة النص الشعري: دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، عمان – الأردن، 2003.
- في الرويا الشعرية المعاصرة، أحمد نصيف الجناحي، دار الحرية للطباعة، بغداد (د. ت).

- في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 2002.
- في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، د. حكمت صباغ الخطيب (مبنى العبد)، مطبعة النجاة الجديدة - الدار البيضاء، دار الآفاق الجديدة - بيروت، ط 2، 1984.
- قامة النار وغريف السيدة الأولى: دراسات في تجربة الشاعر نصر الدين فارس، خالد زغريت، دار المعارف - حمص، دار الحسين - دمشق، دار المعمر - الرياض، ط 1، 1996.
- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل موسى، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- قراءات في شعرنا المعاصر، د. علي عشري زايد، دار العروبة، ط 1، الكويت، 1982.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، أ.د. محمد صابر عبيد، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- قضايا حول الشعر، د. عبد بدوي، دار ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1986.
- قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة، بيروت، ط 2، 1981.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط 5، بيروت، 1978.
- الكتاب، ميبويه (أبو بشر عمرو)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطابع دار القلم، مصر، 1385 هـ - 1966 م.
- الكشف عن أسرار القصيدة، حميد سعيد منشورات مكتبة التحرير، ط 1، بغداد، 1988.

- لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، ط 1، بيروت، (د.ت).
- لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين العواحي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985.
- لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، ط 1، الكويت، 1982.
- اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، محمد الكنتوني، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد 1997.
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1993.
- اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)، جاكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف - عزيز عمانوتيل، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد 1989.
- ما قالته النخلة للبحر: دراسة للشعر الحديث في البحرين، د. علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، 1994.
- التخيل الشعري أساليب التشكيل ودلالات الرؤية فسي الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر حبيب، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 2000.
- مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني (ت 518 هـ)، قدم له وعلق عليه نعيم حسين زرزور، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1988.
- المدارس العروضية في الشعر العربي، عبد الرؤوف بابكر السيد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط 1، طرابلس - ليبيا، 1985.
- مدار الكلمة: دراسات نقدية، أمين البرت الرجحاني، دار الكتاب اللبناني - بيروت، دار الكتاب المصري - القاهرة، 1980.

- مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، د. إبراهيم خليل، دار المسيرة، ط 1، عمان - الأردن، 2003.
- المرأة في الشعر الأموي، د. فاطمة تيجور، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- مرايا التخيل الشعري، أ.د. محمد صابر عيّد، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط 1، الرياض - المملكة العربية السعودية، 2006.
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1994.
- مصطلحات النقد العربي السيماءوي - الإشكالية والأصول والامتداد -، د. مولاي علي بو خاتم، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المطبعة التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، ط 1، تونس، 1986.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت - سوشريس، الدار البيضاء، ط 1، 1985.
- معجم مصطلحات العروض والقافية، د. محمد علي الشوابكة - د. أنور أبو سويلم، دار البشير، عمان - الأردن، 1991.
- معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1989.
- المعجم الوسيط، د. إبراهيم أنيس - د. عبد الحليم متصر - عطية الصوالحي - محمد خلف الله أحمد، دار الأمواج، ط 2، بيروت، 1990.
- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، د. فاتح علاق، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- ملكة الغنجر: دراسات نقدية، علي جعفر العلاق، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.

- من الظواهر اللغوية في الشعر العربي المعاصر: دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، د. فريد العمري، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2003.
- موسوعة أعلام العرب، لجنة من الباحثين، بيت الحكمة، ط 1، بغداد، 2000.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، ط 5، مصر، 1981.
- موسيقا الشعر العربي، محمود فائزوري، مطبوعة الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب - سوريا، 2005.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، مطابع دار الثورة للصحافة والنشر، بغداد، 1982.
- النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 3، بغداد، 1987.
- نظرية الشعر عند نازك الملائكة، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، 1973.
- النقد التطبيقي التحليلي: مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، د. عدنان خالد عبد الله، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1986.
- نقد النقد، زيفيتان تودوروف، ترجمة د. سامي سويدان، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أليك الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط - تركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، 1420هـ - 2000م.
- وحدة القصيدة بين أرسطو والنقاد العرب القدماء، د. خليل الموسى، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
- وهي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، د. سعد الدين كليب، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

- وهج العتقاء: دراسة فنية في شعر خليل الحوري، ثامر خلف السوداني، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 2001.

#### المجلات والدوريات:

- إستبار التكرار، إستبار التلقي، تكرار التراكم، أ.د. عبد الكريم راضي جعفر، الموقف الثقافي، العدد 35، أيلول - تشرين الأول 2001، بغداد.
- الهيات الشكلية للقصيدة العربية ودورها الدلالي، د. حسام محمد أيوب، مجلة جامعة جرش الأهلية كلية الآداب، بحوث المؤتمر النقدي السابع لقسم اللغة العربية، نيسان 2004، عمان - الأردن.
- التناص في (لماذا تركت الحصان وحيداً)، د. إبراهيم خليل، مجلة الرافد، العدد 58 / حزيران 2002، الشارقة.
- الحذف وتوالد الدلالات، أ. عبد الواحد محمد، مجلة الأقلام، العدد 6، تشرين الثاني - كانون الأول، السنة 37، تشرين الثاني - كانون الأول، 2002، بغداد.
- حركة المعنى وتفكيك شيفرة العنوان، د. محمد سعيد شحاتة، مجلة الرافد، العدد 85، السنة العاشرة، رجب 1425 هـ - تشرين الثاني 2004، الشارقة.
- حقائق عن الدوييت، هلال ناجي، مجلة الكتاب، العدد 11، تشرين الثاني 1974، بغداد.
- دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة: أديب ناصر النموذجي، د. رحمن غركان، الموقف الثقافي، العدد 32، آذار - نيسان 2001، بغداد.
- دلالة اللون عند شعراء البصرة، د. صدام فهد الأسدي، الطليعة الأدبية، العدد 3، السنة الثالثة، 2001، بغداد.
- الرباعيات فن عربي النشأة، أ.د. عباس مصطفى الصالح، مجلة المورد، دار الشؤون الثقافية العامة، المجلد 25، العددان 3 - 4، 1418 هـ - 1997 م، بغداد.

- الشاعر واللغة، نازك الملائكة، مجلة الآداب، العدد 10، تشرين الأول 1971، بيروت.
- الصورة في النقد الأوربي (محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم)، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، العدد 204، السنة السابعة عشرة، شباط 1979، دمشق.
- فلسفة الحيام في الرباعيات (بين الوجود والعلم وبين الزهد والتصوف)، د. حسين جمعة، مجلة الكاتب العربي، العدد 65 - 66، السنة الحادية والعشرون، تموز - كانون الأول 2004، دمشق.
- في البنية الشعرية، د. محمد راضي جعفر، الطليعة الأدبية، العدد الثاني، السنة الثالثة، 2001، بغداد.
- في جدل الحدائث الشعرية نموذج المفصل، د. عبد السلام المسدي، الشعر ومتغيرات المرحلة (حول الحدائث وحوار الأشكال الشعرية الجديدة) مجموعة من بحوث مهرجان المريد الشعري السادس ببغداد، مجموعة من الباحثين، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- القصيدة الجديدة وأوهام الحدائث، أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة إبداع، العدد التاسع، تشرين الثاني 1985، القاهرة.
- لغة الشعر المعاصر: بحث في الجذور، د. طارق الجنابي (من بحوث مهرجان المريد الشعري العاشر 1989)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1989.
- اللغة والمعنى جدل العلاقة والتكامل، د. سليمان القرشي، مجلة الرافد، العدد 93، السنة 11، آيار 2005، الشارقة.



- مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي، مجلة التريية والعلم / مجلة كلية التريية بجامعة الموصل - البحوث الإنسانية والتربوية - العدد الثامن، أيلول 1989 العراق.
- المعجم الشعري الحديث بين المقاربة النقدية والممارسة الفنية، لمياء خليفي باشا، مجلة عمان، العدد 117، آذار، 2005 عمان - الأردن.
- ورقة نقدية بعنوان: النص - المرجع - الإشارة، مشتاق عباس، الطليعة الأدبية، العدد 3، السنة الثالثة، 2001، بغداد.
- الوزن الموحد لرباعيات الشعر العربي، عبد القادر التحافي، مجلة التراث الشعبي، العدد 4، السنة 16، 1985، بغداد.
- الأطارح والرسائل الجامعية:
- الإيقاع في الشعر الحديث في العراق، ثائر عبد المجيد ناجي العذاري (رسالة ماجستير)، بإشراف الدكتور علي عباس علوان، كلية التريية - جامعة بغداد، 1989.
- الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي، قاسم محمد سلطان (رسالة ماجستير)، بإشراف الأستاذ الدكتور مصطفى عبد اللطيف جياووك والدكتور مشتاق فالح الفضيلي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب - جامعة البصرة، 2006.
- التناس في الشعر الأندلسي في عصر دولة بني الأحمر 650 هـ - 898 هـ إسماء عبد الرضا عبد الصاحب (أطروحة دكتوراه)، بإشراف الأستاذ الدكتور حميدة صالح البلداوي، كلية التريية للبنات - جامعة بغداد، 1426 هـ - 2005 م.

- الصورة الشعرية عند السيّاب، عدنان عماد علي المحادين، (رسالة ماجستير)، بإشراف الدكتور جلال الدين الحياط، كلية الآداب – جامعة بغداد، 1986.
- الصورة في شعر الرواد، علياء سعدي الجبوري (أطروحة دكتوراه)، بإشراف الأستاذ الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، كلية التربية – الجامعة المستنصرية، 2005.



